ŒUVRES
COMPLETTES
DE M. MARMONTEL,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

Et Secrétaire perpétuel de l'Académie Françoise.

101972

ac

Edition revue & corrigée par l'Auteur.

TOME SEPTIÈME.

Vol 7

LIBRARY OF THE BOMBAY BRANCH OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY

A PARIS,

Chez NÉE DE LA ROCHELLE, Libraire, rue du Hurepoix, près du Pont S. Michel. N°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

00101972

00101972

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 July, 2018

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME TROISIÈME.

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

DIFFUS, *page*	1	ÉPIGRAMME,	221
DIRECT,	7	ÉPITAPHE,	232
DISTIQUE,	11	ÉPITHÈTE,	238
DITHYRAMBE,	13	ÉPITRE,	250
DIVISION,	16	ÉPITRE DÉDICATOIRE,	263
DRAME,	27	ÉPOPÉE,	264
DUO,	48	ESQUISSE,	311
ÉCOLE,	54	EXORDE,	315
ÉGLOGUE,	68	EXPOSITION,	341
ÉLÉGANCE,	89	EXTRAIT,	352
ÉLÉGIAQUE,	97	FABLE,	368
ÉLÉGIE,	102	FABLE, *composition poétique*	398
ÉLOQUENCE,	123	FAMILIER,	403
ÉLOQUENCE POÉTIQUE,	161	FARCE,	413
EMBLÊME,	181	FICTION,	425
ÉNIGME & LOGOGRIPHE,	187	FIGURE,	452
ENTHOUSIASME,	203	FINESSE,	459
ENTR'ACTE,	215		

ELÉMEN

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

D.

DIFFUS. Ce mot exprime un défaut du ſtyle, & le défaut contraire à la préciſion. *Prolixe* eſt le contraire de *Preſſé*, *Lâche* eſt le contraire de *Ferme*, *Diffus* eſt le contraire de *Plein* & de *Précis*, & non pas de *Concis*, qui eſt le contraire de *Périodique*. Le ſtyle de Cicéron eſt *périodique*, & n'eſt pas *diffus*. Celui de Démoſthène a les mêmes développemens, quand la penſée le demande. Mais dans les momens où l'énergie, la chaleur, la foule des idées qui ſe ſuccèdent rapidement ſans ſe lier, exigent le ſtyle *concis*, l'orateur latin ſait le prendre auſſi bien que l'orateur grec ; ſouvent même il

rompt à dessein la chaîne du discours, afin d'en varier la marche : car une longue suite de périodes, nous dit-il lui-même, auroit trop d'uniformité, comme une accumulation de petites phrases coupées feroit un style sec & haché, semblable, si j'ose le dire, au langage d'un asthmatique. Ainsi, le style *périodique* & le style *concis* forment ensemble un heureux mélange. Mais le style *diffus* est partout un défaut.

Le style *périodique* est *diffus*, lorsque pour remplir le cercle de la période, ou pour en égaliser les membres, on y fait entrer des circonlocutions, des épithètes, des incidentes superflues. Mais lorsque chaque membre de la période est une partie essentielle de la pensée, rendue avec précision, & que les mots n'y occupent que le moins d'espace qu'il est possible ; ce style, quoique développé, comme celui de Cicéron, n'est rien moins qu'un style *diffus*.

Le propre de celui-ci est de délayer la pensée dans une foule de paroles ; de

l'affoiblir en l'étendant; de l'embarraſſer dans un amas d'idées acceſſoires & inutiles; de l'obſcurcir, de la brouiller, ſoit en éloignant les rapports, ſoit en les rendant équivoques. Ainſi, la lenteur, la foibleſſe, & ſouvent l'ambiguité, l'obſcurité, ſont les vices attachés au ſtyle *diffus*. Horace recommande la brièveté, comme un moyen de rendre le ſtyle plus net & plus coulant, & de ne fatiguer ni l'eſprit ni l'oreille.

Eſt brevitate opus, ut currat ſententia, nec ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures.

Dans la diſcuſſion & l'analyſe, le ſtyle *diffus*, au lieu d'éclaircir les idées, y répand de nouveaux nuages : *In re naturaliter obſcurâ, qui, in exponendo, plura quam neceſſe eſt ſuperfundit, addit tenebras, non adimit denſitatem.* (Ariſt.)

Le ſtyle *diffus* eſt toujours lâche; mais le ſtyle eſt lâche ſans être *diffus*, s'il manque de nerf & de reſſort. C'eſt le défaut que Céſar reprochoit à l'Eloquence de Cicéron; & Cicéron, de ſon côté,

réprochoit à celle de Brutus d'avoir plus de douceur & d'élégance que de force. De celle-ci il ne nous reste rien ; mais pour celle de Cicéron, nous sommes en état de voir si dans les Verrines, les Catilinaires, les Philippiques ; si dans les Plaidoyers pour Milon & pour Ligarius, elle manquoit de véhémence & d'énergie, & si, pour être élégant & harmonieux dans son style, il en avoit moins de vigueur. Si César avoit été à la place de Catilina, ou que Cicéron, au péril de sa tête, eût osé l'attaquer de même ; je doute que César eût trouvé son éloquence aussi énervée qu'il le disoit.

Lorsque l'Eloquence doit être tempérée dans ses mouvemens, & ne faire que développer le sentiment & la pensée, Cicéron paroît s'occuper de l'arrondissement de ses périodes & de l'harmonie de leur désinence : mais dans les momens où sa douleur, où son indignation éclate, lorsqu'il presse l'accusateur de Ligarius, lorsqu'il expose les violences & les rapines de Verrès, lorsqu'il accumule les

crimes, les attentats de Clodius, qu'il dénonce Catilina, qu'il accable Pison, qu'il demande qu'Antoine soit déclaré l'ennemi public ; a-t-il ces *esse videatur* qu'on lui reproche dans les écoles ? pense-t-il à être élégant ? Pour donner, comme lui, à l'Elocution oratoire de l'ampleur & de la majesté, il faut, comme lui, être plein de hautes pensées, de sentimens élevés ou profonds. Le style n'est vide & *diffus*, que lorsque la solidité manque au volume, & que l'ampleur n'est que dans les mots. Ce n'est donc pas le style de Cicéron que l'on doit appeler *diffus*, mais bien le style de ses imitateurs, qui, parmi nous, & plus encore en Italie, n'ayant pas son génie & son ame, la riche abondance de ses idées, la plénitude de son savoir, & cette sensibilité plus féconde que son imagination même, ont voulu se donner le faste de son Eloquence.

Le style *prolixe* approche du *diffus* ; mais ce n'est pourtant pas le même : car tandis que le *diffus* s'étend, comme en

ſuperficie, ſur des idées acceſſoires & ſuperflues, le *prolixe* ne fait que ſe traîner peſamment en longueur, par des milieux qu'il eût fallu franchir, d'induction en induction, de conſéquence en conſéquence, & fatigue notre penſée en l'aſſujettiſſant à une pénible lenteur. Le ſtyle de nos procureurs eſt *prolixe*, celui de nos avocats eſt *diffus*. Le ſtyle des mauvais traducteurs eſt *diffus*; celui de preſque tous les commentateurs eſt *prolixe*.

On eſt *diffus* dans les idées comme on l'eſt dans l'expreſſion; & cela vient de ce qu'on ne ſait pas les choiſir, les régler, les enchaîner, les circonſcrire, & qu'on écrit ſans vue & ſans deſſein. « *C'eſt choſe difficile*, dit Montaigne, *de fermer un propos; & n'eſt rien où la force d'un cheval ſe connoiſſe plus qu'à faire un arrêt rond & net. Entre les pertinens même, j'en vois qui veulent & ne ſe peuvent deffaire de leur courſe. Cependant qu'ils cherchent le point de clorre le pas, ils s'en vont balivernant & traînant, comme*

des hommes qui défaillent de foibleſſe». Auſſi les maîtres d'Eloquence ont-ils fait un précepte, non ſeulement de *dire ce qu'il faut, comme il le faut, & quand il le faut;* mais *de ne dire que ce qu'il faut.*

DIRECT. *Dans l'Hiſtoire*, on dit qu'un diſcours eſt *direct*, qu'une harangue eſt *directe*, lorſqu'on fait parler le perſonnage qui eſt en action. Au contraire on appelle *Diſcours indirects*, ceux dont l'hiſtorien ne rapporte que la ſubſtance. Les anciens ſont pleins de ces harangues *directes*, pour la plupart imaginées. On peut voir, par exemple, quelle éloquence Tite-Live prête à ces premiers romains qui, juſqu'au temps de Marius, s'occupoient *plus à bien faire qu'à bien dire*, comme le remarque Sàlluſte. Les modernes ſont plus réſervés dans l'uſage de ces ornemens oratoires.

Cependant comme il ne faut pas en être prodigue, il ne faut pas non plus en être trop avare. Il eſt des circonſtances où cette eſpèce de fiction, ſans altérer le

fond de la vérité, répand dans la narration beaucoup de force & de chaleur. C'eſt lorſque le perſonnage qui prend la parole, ne dit que ce qu'il a dû naturellement penſer & dire. Sallufte pouvoit ne donner qu'un précis des diſcours de Catilina à ſes conjurés : il a mieux aimé le faire parler lui-même ; & cet artifice ne ſert qu'à développer, par une peinture plus animée, le caractère & les deſſeins de cet homme dangereux. L'hiſtoire n'eſt pas moins le tableau de l'intérieur que de l'extérieur des hommes. C'eſt dans leur ame qu'un écrivain philoſophe cherche la ſource de leurs actions ; & tout lecteur intelligent ſent bien qu'on ne lui donne pas les diſcours du perſonnage qu'on lui préſente, pour des vérités de fait auſſi exactes que la marche d'une armée, ou que les articles d'un traité. Ces diſcours ſont communément le réſultat des combinaiſons que l'hiſtorien a faites ſur la ſituation, les ſentimens, les intérêts de celui qui parle ; & ce feroit vouloir réduire l'Hiſtoire à la ſéchereſſe ſtérile

des gazettes, que de prétendre la dépouiller absolument de ces traits d'éloquence qui l'embellissent sans la déguiser.

Par exemple, qui peut se plaindre que Plutarque ait mis dans la bouche du gaulois Brennus cette réponse aux envoyés de Rome, qui lui demandoient ce que lui avoient fait les Clusiens, pour venir assiéger leur ville? « Les Clusiens nous font le tort de posséder plus de terres qu'ils n'en peuvent cultiver, & de ne pas nous en faire part, à nous qui sommes étrangers & pauvres, & en très-grand nombre. C'est le même tort que vous avoient fait anciennemeut les Albins, les Fidénates & ceux d'Ardée, & que vous ont fait encore tout récemment les Veïens, les Capénates, & la plupart des Falisques & des Volsques, contre lesquels vous marchez avec toutes vos forces. S'ils ne partagent avec vous leur fortune, vous les faites esclaves, vous pillez leurs biens, vous ruinez leurs villes; & en cela, Romains, vous ne faites rien d'étrange ni rien d'injuste;

mais vous suivez les plus anciennes de toutes les lois, qui ordonnent que le plus foible obéisse au plus fort, depuis Dieu même jusques aux bêtes brutes, à qui la nature a imprimé ce sentiment, que le fort domine sur le foible. Cessez donc d'avoir tant de pitié des Clusiens assiégés, de peur que votre exemple ne nous apprenne à avoir aussi pitié de tant de peuples que vous avez opprimés».

Il n'est aucun genre de narration où le discours *direct* ne soit en usage, & il y répand une grâce & une force qui n'appartient qu'à lui. Mais dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier : c'est la répétition fatigante de ces façons de parler, *Lui dis-je*, *Reprit-il*, *Me répondit-elle*, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, & rendent le style languissant où il devroit être le plus animé. Quelques anciens, comme Horace, se sont contentés, dans la narration, de ponctuer le dialogue ; mais ce n'étoit point assez pour éviter la con-

fusion. Quelques modernes, comme La Fontaine, ont distingué les répliques par les noms des interlocuteurs ou par la seule ponctuation; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers. Le moyen le plus court & le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs & l'équivoque, seroit de convenir d'un caractère qui marqueroit le changement d'interlocuteur, & qui ne seroit jamais employé qu'à cet usage. *Voyez* HARANGUE.

DISTIQUE. On appelle ainsi un couple de vers qui forment ensemble un sens complet.

Il y a des Epigrammes, des Madrigaux qui se renferment dans un *Distique*.

Parve puer, lumen quod habes concede parenti:
Sic tu cæcus amor, sic erit illa Venus.

Extra fortunam est quidquid donatur amicis.
Quas dederis solas semper habebis opes.

Ci gît ma femme. Ah! qu'elle est bien,
Pour son repos & pour le mien!

Les Elégies des anciens ne sont qu'une

ſuite de *Diſtiques* ; & à l'exception des Métamorphoſes, c'eſt la forme qu'Ovide a donnée à tous ſes ouvrages.

Quelques-uns de nos poètes ont écrit en *Diſtiques* ; ce ſont communément ceux qui ont le moins de chaleur. On dit de Boileau, qu'il commençoit par le ſecond vers, afin de s'aſſurer qu'il ſeroit le plus fort. Il eſt à craindre que cette manière ne ſoit fatigante à la longue : elle rend le ſtyle lâche & diffus ; car on eſt ſouvent obligé d'étendre, & par conſéquent d'affoiblir ſa penſée, afin de remplir deux vers de ce qui pouvoit ſe dire en un : elle eſt ſur-tout vicieuſe dans la Poéſie dramatique, où le ſtyle doit ſuivre les mouvemens de l'ame, & approcher le plus qu'il eſt poſſible de la marche libre & variée du langage naturel. En général, la grande manière de verſifier c'eſt de penſer en maſſe, & de remplir chaque vers d'une portion de la penſée, à peu près comme un ſculpteur prend ſes dimenſions dans un bloc pour en former les différentes parties d'une figure ou d'un

groupe, sans altérer les proportions. C'est la manière de Corneille, de Racine, de Voltaire, & de tous ceux dont les idées ont coulé à pleine source. Les autres ont produit les leurs, pour ainsi dire, goutte à goutte; & leur style est comme un filet d'eau, souvent pure à la vérité, mais qui tarit à chaque instant. *Voyez* VERS.

DITHYRAMBE. Dans un pays où l'on rendoit un culte sérieux au dieu du vin, il est assez naturel qu'on lui ait adressé des hymnes, & que dans ces hymnes les poëtes aient imité le délire & l'ivresse: c'étoit plaire à ce dieu que de lui ressembler; & si les grecs eux-mêmes méprisoient les abus de cette Poésie extravagante, au moins devoient-ils en approuver l'usage & en applaudir le succès. Mais qu'on ait voulu renouveler cette folie dans des temps & parmi des peuples où Bacchus étoit une fable, c'est une froide singerie qui n'a jamais dû réussir.

Sans doute le bon goût & le bon

ſens approuvent que, pour des genres de Poéſie dont la forme n'eſt que la parure, & dont la beauté réelle eſt dans le fond, le poète ſe tranſporte en idée dans des pays & dans des temps dont le culte, les mœurs, les uſages n'exiſtent plus, ſi tout cela eſt plus favorable au deſſein & à l'effet qu'il ſe propoſe. Par exemple, il n'eſt plus d'uſage que les poètes chantent ſur la lyre dans une fête ou dans un feſtin ; mais ſi, pour donner à ſes chants un caractère plus auguſte ou un air plus voluptueux, le poète ſe ſuppoſe la lyre à la main & couronné de lauriers comme Alcée, ou de fleurs comme Anacréon, cette fiction ſera reçue comme un ornement du tableau. Mais imiter l'ivreſſe ſans autre but que de reſſembler à un homme ivre ; ne chanter de Bacchus que l'étourdiſſement & que la fureur qu'il inſpire ; & faire un Poème rempli de ce délire inſenſé ; à quoi bon ? quel en eſt l'objet ? quelle utilité ou quel agrément réſulte de cette peinture ? Les latins eux-mêmes,

quoique leur culte fût celui des grecs, ne respectoient pas assez la fureur bachique pour en estimer l'imitation; & de tous les genres de Poésie, le *Dithyrambe* fut le seul qu'ils dédaignèrent d'imiter. Les italiens modernes sont moins graves: leur *imagination singeresse & imitatrice*, pour me servir de l'expression de Montaigne, a voulu essayer de tout; ils se sont exercés dans la poésie *dithyrambique*, & pensent y avoir excellé. Mais, à vrai dire, c'est quelque chose de bien facile & de bien peu intéressant que ce qu'ils ont fait dans ce genre. Rien certainement ne ressemble mieux à l'ivresse que le chœur des Bacchantes d'Ange Politien, dans sa fable d'Orphée; mais quel mérite peut-il y avoir à dire en vers: *Je veux boire. Qui veut boire? La montagne tourne, la tête me tourne. Je chancèle. Je veux dormir, &c.*

La vérité, la ressemblance n'est pas le but de l'imitation, elle n'en est que le moyen; & s'il n'en résulte aucun plaisir pour l'esprit ou pour l'ame, c'est un ba-

dinage insipide, c'est de la peine & du temps perdus.

Nos anciens poëtes du temps de Ronsard, qui faisoient gloire de parler grec en françois, ne manquèrent pas d'essayer aussi des *Dithyrambes*; mais ni notre langue, ni notre imagination, ni notre goût ne se sont prêtés à cette docte extravagance.

DIVISION. Rien de plus vain que l'affectation de *diviser* un sujet simple, un sujet que l'esprit embrasse, pour ainsi dire, d'un coup-d'œil. Quand l'orateur a bien conçu le sien, & qu'il l'a pénétré dans toute sa profondeur & dans toute son étendue, s'il est obligé d'y chercher une *Division*, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Les *Divisions* nécessaires sont celles qui se présentent naturellement & sans peine : où il n'y a point de masses distinctes, il ne faut point de *Division* expresse ; il ne faut que de l'ordre, de la méthode, de la progression dans le développement des

idées. C'eſt fatiguer l'eſprit de l'auditeur, plutôt que de le ſoulager, que de lui préſenter des *Diviſions* ſubtiles qui lui échappent malgré lui ; & plus elles ſont fugitives, plus elles étoient ſuperflues.

C'eſt contre cette économie, puérilement recherchée, d'un diſcours dont le caractère répugne à l'affectation, que Fénelon s'eſt élevé ; c'eſt de cet arrangement ſymétrique & curieuſement compaſſé, que la Bruyère a fait ſentir le ridicule. Mais autant il y a de petiteſſe d'eſprit à affecter une *Diviſion* inutile, autant il y auroit de négligence à laiſſer confondre les parties d'un ſujet vaſte & compliqué.

Il faut, dit Platon, *regarder comme un Dieu celui qui ſait bien définir & bien* diviſer. L'un & l'autre en effet demande un eſprit qui non ſeulement embraſſe les objets dans toute leur étendue, mais qui les pénètre à fond dans tous les points ; qui non ſeulement en conçoive nettement la nature & l'eſſence, mais qui les voie ſous toutes

les faces & en saisisse toûs les rapports.

Ce n'est donc pas un art futile que Cicéron nous a prescrit, lorsqu'il a fait de la *Division* un des préceptes de sa méthode : *Rectè habita in causâ partitio illustrem & perspicuam totam efficit orationem.* De Inv. l. 1.

Il distingue deux sortes de *Divisions.* L'une est celle qui sépare de la cause ce qui est convenu, & la réduit à ce qui est en question. Par exemple, s'il s'agissoit, dit-il, d'absoudre Oreste du meurtre de sa mère, son défenseur diroit : « Que la mère ait été tuée par le fils, c'est un fait dont je conviens avec mes adversaires ; qu'Agamemnon ait été tué par sa femme, c'est encore un fait dont mes adversaires conviennent avec moi (*Ibid.*) ». La controverse ou l'état de la cause se réduit donc alors à savoir si le fils est coupable d'avoir vengé son père, & à quel point il est coupable : c'est à quoi se doit attacher l'attention des juges & l'éloquence de l'orateur. L'autre espèce de décision est celle qui, dans la

cause même réduite au point de la question, expose en peu de mots la distinction des choses dont il importe de parler.

La première désigne à l'auditeur l'objet dont il doit s'occuper, & délivre son attention de ce qui ne fait plus de difficulté dans la cause; la seconde lui marque, dans le plan du discours, des points fixes pour appuyer son attention & sa mémoire, & lui trace la route que l'orateur va suivre & va lui faire parcourir avant d'arriver à son but. Les qualités qu'on y exige sont la brièveté, l'intégrité, la simplicité.

1°. La *brièveté.* Elle n'admet que les mots nécessaires; aucune circonlocution, aucun ornement étranger. Observons en passant, que, contre cette règle, le plus grand nombre de nos prédicateurs affectent de tourner & d'amplifier leur *Division*, de manière qu'ils rendent trouble ce qu'il doit y avoir de plus clair; qu'ils rendent vague ou confus ce qu'il doit y avoir de plus précis & de plus simple; & qu'après avoir fait, en écoliers, leur

thême de plusieurs façons, ils ne laissent dans les esprits qu'un fatigant amas de synonymes & d'antithèses. Ces *Divisions* laborieuses sont communément celles dont j'ai déjà parlé, qui, n'étant pas données par la nature, sont le travail futile de l'esprit & de l'art. Celle qui se présente d'elle-même à la réflexion, s'énonce en peu de mots ; & comme les points en sont bien marqués, on n'a pas besoin, pour les démêler, d'une analyse métaphysique.

2°. *L'intégrité.* Cicéron l'appelle *Absolution*, pour exprimer la correspondance complette de la *Division* avec l'étendue du sujet & ses parties intégrantes : car il faut bien se garder, dit-il, d'y rien omettre d'essentiel à la cause, & à quoi l'on soit obligé de recourir après l'avoir oublié ; ce qui seroit dans l'orateur une mal-adresse honteuse : *Quod vitiosissimum ac turpissimum est.* Ibid.

On manque à ce précepte, lorsqu'au lieu d'embrasser toute l'idée de son sujet, on n'en présente qu'une face ; & c'est ce

qui arrive fréquemment dans ce genre d'Eloquence philosophique ou religieuse, que les anciens appeloient *indéfini*, & dans lequel on agite, non des causes particulières, mais des questions générales.

« N'est-ce pas, demandois-je à un prédicateur célèbre, n'est-ce pas une heureuse *Division* que celle de Cheminais dans son sermon de l'Ambition, où il montre qu'*elle ne fait que des esclaves & des tyrans ?* » Cette *Division*, me dit-il, a le défaut de trop restreindre l'idée du sujet; & je la crois mieux embrassée, si dans le pacte de la Fortune avec l'ambitieux, on fait voir *ce qu'elle exige & ce qu'elle donne* ». En effet, dans ce plan je vis la chose tout entière, au lieu que celui de Cheminais n'en présente que deux aspects.

3°. La *simplicité*, que Cicéron appelle *Paucitas*. Elle consiste à ne prendre pour membres de la *Division* que les idées principales & distinctes l'une de l'autre. Si l'orateur, en attaquant un mauvais citoyen, disoit de lui : « Je prouverai

que, par ſa cupidité, ſon audace, & ſon avarice, il a fait toute ſorte de maux à la République » ; la *Diviſion* ſeroit vicieuſe, puiſque l'idée de *cupidité* renferme celle d'*avarice*. C'eſt la faute la plus commune du vulgaire des orateurs.

Il peut arriver cependant que la *Diviſion* manque de ſimplicité, quoique les parties en ſoient diſtinctes ; & c'eſt ce qui arrive fréquemment dans nos ſermons, lorſque l'orateur, après avoir *diviſé*, ſubdiviſe, & fait de ſon diſcours comme un arbre dont les branches s'épuiſent en ſe ramifiant, & ne pouſſent qu'un bois ſans fruit.

Dans le genre oratoire, il faut ſe ſouvenir que rien ne frappe la multitude que les grandes maſſes : les détails multipliés papillotent aux yeux de l'eſprit, ſe confondent dans la mémoire, & ne font ſur l'ame que des impreſſions légères & fugitives comme eux.

L'abus des *ſubdiviſions* n'en exclut pourtant pas l'uſage ; & lorſque le développement du ſujet les exige ; elles

ſont placées : mais alors même, dit Cicéron, la ſimplicité conſiſte à ne pas y admettre de ſuperfluités, comme l'orateur qui diroit : « Ce dont mes adverſaires ſont accuſés, je prouverai qu'ils l'ont pu faire, qu'ils l'ont voulu faire, & qu'ils l'ont fait; car s'il eſt prouvé qu'ils l'ont fait, le reſte devient inutile.

Mais Cicéron lui-même ne ſemble-t-il pas tomber dans ce défaut, lorſque dans la ſeptième des Philippiques il diviſe ainſi : *Cur pacem nolo? quia turpis eſt, quia periculoſa, quia eſſe non poteſt?* Car s'il eſt prouvé que la paix avec Antoine eſt impoſſible, il eſt ſuperflu de faire voir qu'elle ſeroit honteuſe & dangereuſe. Lui-même il dit ailleurs que dans le genre délibératif les deux grands moyens ſont l'impoſſibilité ou la néceſſité. Mais ces deux moyens ne ſont pas toujours bien démontrés, & c'eſt alors qu'ils ont beſoin d'appui.

Voyez le modèle des *Subdiviſions* dans le ſermon de Maſſillon ſur la mort du Pécheur & ſur celle du Juſte, ſermon

que je regarde comme le chef-d'œuvre de l'Eloquence de la Chaire.

Que la *Division* soit complette, précise, & distincte, c'est-à-dire, qu'elle embrasse tout son sujet, qu'elle ne s'étende point au delà, que les parties qu'elle distingue ne rentrent point l'une dans l'autre, qu'elles soient toutes correspondantes, & comme les branches d'une tige commune partant toutes du même point; ce sont des règles que la Philosophie observe comme l'Eloquence. Cicéron les étend à toute sorte de composition raisonnée; & il en cite pour exemple la belle exposition de l'Andrienne de Térence, où Simon dit à son esclave:

Eo pacto & gnati vitam, & consilium meum
Cognoscis, & quid facere in hâc re te velim.

En effet, dans l'instruction du vieillard, cette *Division* est remplie.

Toutes ces règles sont celles du bon sens; & elles seroient superflues, si ce qu'on appelle le sens commun étoit moins rare. Mais soit manque de réflexion o[illegible]
d[illegible]

de justesse dans l'esprit, on voit tous les jours ceux qui méprisent les règles, & qui nous disent avec confiance que le talent n'en a pas besoin, prouver par leurs écrits qu'avec le talent même on a tort de les négliger.

Je n'ajouterai plus qu'une observation : c'est que la *Division* la plus ingénieuse, la plus séduisante pour l'orateur, le trompe fort souvent, en ce que l'une des parties est féconde & favorable à l'Éloquence, & que l'autre est stérile & ne peut lui fournir que des détails inanimés. Dans une cause où le sujet commande, c'est un mal sans remède. Tout ce que l'orateur peut faire alors, c'est de disposer son sujet de façon que la partie aride & épineuse soit la première & la plus courte ; & que celle qui donne lieu à des tableaux frappans, à des mouvemens pathétiques, soit la dernière & la plus étendue : c'est ce que Cicéron a observé, singulièrement dans son plaidoyer pour Milon.

Cette méthode est d'autant plus facile

à pratiquer, que, dans presque toutes les causes, le sujet présente d'abord ce qu'il a de litigieux; & qu'après la discussion, se place, comme de soi-même, ce qu'il a de plus oratoire.

Mais dans un genre d'Eloquence où l'orateur est libre de choisir ses sujets, il manque d'art, si l'une des parties est riche & belle aux dépens de l'autre. L'Eloquence, comme la Poésie, doit aller en croissant, non pas du foible au fort, du mal au bien; mais du bien au mieux, & de l'intéressant au plus intéressant encore. Les commençans, faute de prévoyance, se laissent éblouir par les beautés que leur présente une première partie; & quand ils arrivent à la seconde, leur sujet se trouve épuisé. D'autres comptent sur les ressources de leur seconde partie, pour relever la foiblesse de la première & pour réchauffer l'auditoire; il n'est plus temps, l'auditoire est glacé, & son attention rebutée. L'homme habile, en méditant sa *Division*, prévoit, pèse, & balance c

que chaque partie de son sujet peut lui donner

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.
Horat.

Au reste, le plus sûr moyen de trouver aisément des *Divisions* heureuses, c'est de concevoir nettement des sujets vastes & féconds.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
Id.

DRAME. On donne aujourd'hui plus particulièrement ce nom à une espèce de tragédie populaire, où l'on représente les événemens les plus funestes & les situations les plus misérables de la vie commune.

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

a dit M. de Voltaire; & celui-ci peut avoir son intérêt, son utilité, son agré-[illegible], sa beauté même. Pour l'intérêt, il [illegible] aisé d'y en mettre. L'enfance*, la vieil-

leſſe, l'infirmité dans l'indigence, la ruine d'une famille honnête, la faim, le déſeſpoir ſont des ſituations très-touchantes; une grêle, une inondation, un incendie, une femme avec ſes enfans prêts à périr ou dans les eaux ou dans les flammes, ſont des tableaux très-pathétiques; les hôpitaux, les priſons, & la grève ſont des théâtres de terreur & de compaſſion ſi éloquens par eux-mêmes, qu'ils diſpenſent l'auteur qui les met ſous nos yeux, d'employer une autre éloquence. Les malheurs domeſtiques, les événemens de la vie commune ont auſſi l'avantage d'être plus près de nous; & quoiqu'ils nous étonnent moins que les aventures des héros & des rois, ils doivent nous toucher plus vivement: je n'en fais aucun doute; & ſi le genre le plus intéreſſant pour le plus grand nombre eſt le meilleur de tous, le *Drame* l'emporte ſur la Tragédie: Corneille, Racine, Voltaire ont peu connu le grand art d'émouvoir, & [illegible] ont été d'autant plus mal-adroits, q[illegible] des ſujets populaires & les moyens [illegible]

je viens de parler, ils ſe ſeroient épargné bien des veilles : le canevas de leur pantomine une fois tracé, l'acteur auroit pu le remplir.

Pourquoi donc ni les grecs, ni les latins, ni les françois, juſqu'à nos jours, n'avoient-ils employé des moyens ſi faciles d'intéreſſer & d'émouvoir ? pourquoi le grand modèle des *dramaturges*, Shakeſpeare, n'a-t-il pas lui-même pris ſes ſujets parmi le peuple ? & pourquoi a-t-il préféré les crimes & les malheurs des rois ? C'eſt que, dans aucun temps, parmi les peuples éclairés, intéreſſer & émouvoir n'ont été l'objet du ſpectacle. Il en eſt de la bonne Poéſie comme de l'Eloquence : elle intéreſſe pour inſtruire, elle émeut pour perſuader. Le pathétique eſt un de ſes moyens, & ſon moyen le plus puiſſant, mais non pas ſa fin ultérieure. Un *Drame* qui ne tend ni à inſtruire ni à corriger, eſt à l'égard de la Tragédie, ce que la Farce eſt à l'égard de la bonne Comédie. Telle farce divertit plus la multitude que le *Tartufe* ou le

Misanthrope ; tel *Drame* aussi l'émeut plus vivement que *Cinna*, *Athalie*, & *Zaïre* elle-même : mais après avoir ri deux cents ans au spectacle de la Farce, & pleuré à celui du *Drame*, qu'aurions-nous appris de nouveau ? *Quæ est autem in hominibus tanta perversitas, ut, inventis frugibus, glande vescantur ?* Cic.

On n'a point assemblé les hommes pour leur montrer sur un théâtre ce qui se passe tous les jours autour d'eux, sur tout parmi la populace. La nature est encore plus vraie & plus touchante que son imitation ; & s'il ne s'agissoit que de la vérité, les carrefours, les hôpitaux, la grève seroient des salles de spectacle.

Les grecs savoient très-bien qu'il y avoit au monde des vagabonds & des mendians, des hommes foibles & opprimés, des malheureux tombés de l'opulence dans la misère & l'esclavage ; mais ce qu'ils ne savoient pas assez, ou ce qu'ils pouvoient oublier, c'est que les rois étoient eux-mêmes les jouets de la

destinée; que nul degré d'élévation ne mettoit l'homme au-dessus des revers; qu'il y avoit des calamités pour toutes les conditions; & l'on rapportoit du spectacle cette grande leçon de modestie & de constance,

Tout mortel est chargé de sa propre douleur.

Les grecs savoient qu'il y avoit partout des hommes imprudens, passionnés, coupables, ou par une erreur volontaire, ou par un mauvais naturel: mais ce qu'il importoit de leur apprendre, c'est que dans les rois l'imprudence, la passion, l'erreur, ou la méchanceté avoient des effets effrayans & des suites épouvantables; & ils se retiroient du spectacle avec cette grande leçon de prudence & de politique,

Du fol orgueil des rois les peuples sont punis.

Le même principe d'utilité morale a dû agir, comme à notre insu, dans la formation du nouveau systême tragique: car le bon goût & le bon esprit ne sont qu'un; & plus les hommes sont éclairés,

plus leurs plaisirs sont raisonnables. Dans la peinture des dangers & des malheurs où les passions nous engagent, le pathétique n'a donc été que le moyen de l'instruction; & en nous faisant frémir ou pleurer sur le destin de nos semblables, la Tragédie a dû nous faire voir par quelle impulsion violente ou par quel attrait insensible l'homme, en proie à ses passions, devient coupable & malheureux. Mais ici les moyens sont les mêmes pour l'héroïque & pour le populaire. Les passions étendent leurs ravages dans tous les états de la vie : l'exemple des dangers & des malheurs qu'elles entraînent peut donc être pris également dans tous les états : le fils de Brutus & Barnewelt sont tous les deux une leçon terrible.

Aussi ne disputons-nous pas au *Drame* le mérite qu'il peut avoir, lorsqu'à l'exemple de la Tragédie, il placera dans le cœur humain le ressort des événemens, le mobile de l'action. Que l'homme y soit malheureux par sa faute;

en danger par son imprudence, jouet de sa propre foiblesse, victime de sa passion; ce genre, avec moins de splendeur, de dignité, d'élévation que la Tragédie, ne laissera pas que d'avoir sa bonté poétique & sa bonté morale. Il ne demande point ce génie exalté, qui exagère avec vraisemblance, qui agrandit & embellit tout; mais il demande un esprit juste & pénétrant, un œil observateur, une imagination vive, une sensibilité profonde, l'Eloquence du style, & le choix dans l'imitation.

Le mauvais *Drame* est donc celui qui roule sur des accidens dont l'homme est la victime sans en être la cause. Une calamité, un malheur domestique, un accident funeste qui vient d'une cause étrangère, ne prouve rien, n'instruit & n'avertit de rien. Le spectateur en est affligé, mais d'une tristesse stérile; & c'est ce qui la rend pénible: car, à se consulter soi-même, on trouvera que cet intérêt qu'on a pris à un spectacle uniquement funeste, n'est autre chose que

le sentiment d'un malheur auquel on ne voit ni préservatif ni remède ; & la vérité inutilement affligeante qui nous en reste, & qui nous poursuit quand l'illusion est dissipée, c'est de penser qu'il y a au monde une infinité d'êtres souffrans qui n'ont pas mérité leur sort.

Il est bien vrai que l'auteur a soin de ménager pour le dénouement quelque bel acte de bienfaisance, qui vient tirer du précipice les personnages intéressans. Mais on ne sait que trop que c'est là le roman de la société, & que le reste en est l'histoire.

Il arrive quelquefois que le *Drame* nous fait admirer dans le malheur la sérénité, la constance, le courage de la vertu; qu'il nous fait aimer la candeur, la modestie, & la fierté d'une innocence incorruptible. Mais quoiqu'un exemple si touchant ait son attrait & son utilité, il faut que les hommes qui ont le plus étudié la nature & l'art, n'aient pas jugé ce moyen d'instruire & de corriger assez puissant, puisqu'aucun d'eux n'a cru que

l'intérêt de l'admiration, de la bienveillance, & de la pitié pût remplir l'objet du spectacle. Attaquer le vice par la crainte du ridicule & de la honte; le crime, par l'effroi des remords qui l'assiègent & du châtiment qui le suit; les passions, par la peinture des tourmens, des dangers, des malheurs qui les accompagnent: voilà les grands effets du Théâtre. Sa morale ressemble aux lois qui prescrivent & qui menacent. L'émulation de l'exemple est le plus foible de ses moyens.

Le *Drame* ayant donc renoncé au ridicule, que Térence lui-même a cru devoir mêler au pathétique de l'Andriène, il ne lui reste plus que les moyens de la Tragédie, la terreur & la compassion; & l'une & l'autre n'est salutaire, comme on vient de le voir, qu'autant que le malheur est causé, ou par le crime, & le fait détester; ou par la passion, & nous avertit de la craindre. Mais alors le *Drame* est bien loin de pouvoir être la ressource d'un homme

ſans talent, d'un mauvais écrivain, d'un barbouilleur qui ſe croit peintre.

L'invention d'un ſujet pathétique & moral, populaire & décent, ni trivial ni romaneſque, & dont la ſingularité conſerve l'air du naturel le plus ſimple & le plus commun ; la conduite d'une action qui doit être d'autant plus vive, qu'elle ne ſera ſoutenue par aucun des preſtiges de l'illuſion théâtrale, & d'autant plus adroitement nouée & dénouée, que les fils en ſont mieux connus; une imitation préſentée tout à côté de ſon modèle, & dont la moindre invraiſemblance ſeroit frappante pour tous les yeux; des mœurs bourgeoiſes ou populaires à peindre ſans groſſiereté, ſans baſſeſſe, & pourtant avec l'air de la vérité; un langage ſimple & du ton de la choſe & des perſonnages, mais correct, mais facile & pur, naïf, ingénieux, ſenſible, énergique lorſqu'il doit l'être, jamais forcé, jamais rampant, jamais plus haut que le ſujet; des caractères à deſſiner,

biner, à ſoutenir, où l'innocence, la vertu, la bonté ſont ce qu'il y a de plus facile à peindre (car le mélange des vertus & des vices, d'un heureux naturel & d'un mauvais penchant, d'un fond d'honnêteté que la contagion de l'exemple altère & commence à corrompre, un choc de paſſions contraires ou d'inclinations oppoſées, ſont de bien autres difficultés); voilà ce qui paſſe les forces du commun des faiſeurs de *Drame*. Mais ce qui les paſſe encore plus, c'eſt l'art de rendre le crime ſupportable dans un ſpectacle populaire; car il eſt là dans toute ſa baſſeſſe & avec toute ſa noirceur. Il tarde au ſpectateur de le voir traîner à la grève; & dès qu'on l'a mis ſur la ſcène, il n'y a pas d'autre moyen décent de l'en faire ſortir, que de l'envoyer au gibet.

Ces difficultés réunies ont fait prendre à la foule des *Dramaturges* le parti plus commode de tirer tout leur pathétique des accidens de la vie commune; & leur action, réduite en pantomime, les diſ-

penſe du ſoin d'écrire & de la peine de penſer.

Leur théorie roule ſur deux erreurs ; l'une que tout ce qui intéreſſe eſt bon pour le théâtre ; l'autre, que tout ce qui reſſemble à la nature eſt beau, & que l'imitation la plus fidèle eſt toujours la meilleure.

Rien de plus intéreſſant, je l'avoue, que de voir dans une maſure une famille honnête, délaiſſée & réduite aux dernières extrémités de la misère & du déſeſpoir. Vous êtes sûr de déchirer les cœurs, d'arracher des ſanglots de tout un auditoire, & de le noyer dans ſes larmes, avec les cris de ces enfans qui demandent du pain à leur malheureux père, & avec les larmes d'une mère qui voit ſon nourriſſon, pour qui les ſources de la vie ont tari, prêt à expirer dans ſon ſein. Mais quel eſt le peuple féroce dont un pareil ſpectacle ſera l'amuſement ? Quel plaiſir peut nous faire l'image d'un malheur ſans fruit, où l'homme eſt victime paſſive, où ſa volonté ne peut rien ? Affligez-moi,

mais pour m'inſtruire, mais pour m'apprendre à me garantir du malheur dont je ſuis témoin. Montrez-moi, j'y conſens, une famille déſolée; mais dont la ruine & le malheur ſoient cauſés par un vice, par une paſſion funeſte dont le germe ſoit dans mon cœur. La liqueur dont vous m'abreuvez eſt amère; je le veux bien, pourvu qu'elle ſoit ſalutaire, & que la leçon me dédommage de ce qu'elle m'a fait ſouffrir. La douleur que m'aura cauſée un ſpectacle affligeant, doit être ſoulagée par la reflexion; & ce ſoulagement conſiſte à pouvoir me dire à moi-même, que l'homme eſt libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture; que le vice, la paſſion, l'imprudence, la foibleſſe qui en eſt la cauſe, n'eſt pas un mal néceſſaire; & que je puis moi-même m'en préſerver ou m'en guérir. Mais d'une grêle, d'un incendie, d'un accident funeſte qui fait des malheureux, quelle eſt pour ma penſée la réflexion conſolante? & de quoi l'amer-

tume du sentiment que ce spectacle m'a laissé, est-elle le contrepoison ?

Un exemple va me faire entendre. Il dépendoit de M. de Voltaire de rendre infiniment plus pitoyable & plus touchante la situation de l'Enfant prodigue. Il a écarté de la scène précisément tout ce qu'un faiseur de *Drame* y auroit mis. Pourquoi cela ? parce que dans ses principes & dans son plan, il ne s'agissoit pas d'employer un art superflu à rendre intéressantes l'indigence & la faim, mais de tirer le pathétique d'une situation morale, de rendre salutaire l'exemple d'un jeune homme à qui sa facilité, sa foiblesse, & l'attrait du mauvais exemple ont fait préférer les plaisirs du vice au bonheur que lui offroit un amour vertueux. Ses réflexions, ses regrets, sa douleur, le fond d'honnêteté & de délicatesse qui reste dans ses sentimens, la honte qui l'accable, l'espérance qui le soutient, l'amour que le malheur & le remords ont fait revivre dans son ame,

les reproches de la nature, plus amers que ceux de l'amour, l'impatience & la crainte de se voir aux genoux d'un père abandonné & d'une maîtresse outragée ; ce tableau de la renaissance de toutes les vertus dans un cœur, que le vice a pu souiller, mais n'a pu corrompre ; c'est là ce que M. de Voltaire a cru digne d'être présenté aux yeux des spectateurs ; & non pas des objets qu'on ne rencontre que trop souvent sur son passage.

Le mérite du poète, le charme du spectacle, ne consistent pas seulement à nous offrir des tableaux dont nous soyons émus, mais dont nous nous plaisions à l'être. Le trivial a beau être touchant : « Je ne vais point au spectacle, disoit un homme de sens & de goût, pour n'y voir & pour n'y entendre que ce que je vois & ce que j'entends en me mettant à ma fenêtre ». Il y a donc, même pour le pathétique, un choix, un attrait de curiosité, un désir de voir la nature, ou sous de nouveaux points de vue, ou revêtue de formes & de couleurs nouvelles. Des combi-

naiſons d'intérêts, de caractères, & d'incidens, peu communes & pourtant vraiſemblables; des nuances de mœurs que ne préſente pas la ſociété journalière, ou, dans ce qui s'y paſſe, des ſingularités que nous n'aurions pas aperçues & que l'œil du peintre a ſaiſies; un naturel qui n'a rien de vulgaire, ſoit dans l'expreſſion du vice, ſoit dans celle de la vertu; enfin, cet aſſemblage de traits épars ſur la ſcène du monde, qui, recueillis & rapprochés, forment un tableau reſſemblant, dont rien de ſemblable n'exiſte : telle eſt l'imitation poétique. *Voyez* IMITATION.

Nulle action dans la vie ne ſeroit théâtrale, ſi on la rendoit fidèlement. Il y a toujours des vides, des longueurs, des circonſtances ſuperflues, des détails froids & plats, qu'il ſeroit puéril de raconter, & plus puéril de mettre en ſcène. L'art du conteur eſt de réduire l'action à ce qu'elle a d'original ou d'intéreſſant. L'art du poète *dramatique* eſt de l'étendre & de l'embellir, d'en élaguer ce qu'elle a de commun, & d'y ajouter ce qui peut

la rendre plus singulière & plus piquante, ou plus vive & plus animée. C'est bien par-tout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie. Il en est du langage comme de l'action.

Le poète qui écrit comme on parle, écrit mal. Sa diction doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide. Le langage même du peuple a sa grâce & son élégance, comme il a sa bassesse & sa grossiereté : il a ses tours ingénieux & vifs, ses expressions pittoresques ; & parmi les figures dont il est plein, il en est de très-éloquentes. Il aura donc aussi sa pureté, quand le choix sera fait avec discernement. L'opération du goût, dans l'art d'imiter le langage, ressemble à celle du crible qui sépare le grain pur d'avec la paille & le gravier.

Cette théorie est connue ; mais dans le systême du *Drame*, il paroît qu'on ne l'admet point. L'exacte vérité, la nature elle-même est ce qu'on affecte de rendre ; &

ce systême est très-commode ; car il dispense, & du goût dans le choix, & du génie dans l'invention, & du don de donner aux choses un tour, une grace nouvelle. Copier ce qu'on voit, dire ce qu'on entend, & donner pour du naturel l'incorrection, la platitude, l'insipidité du langage, comme l'oiseuse futilité des petits détails pantomimes qui se mêlent à l'action, c'est, dans ce genre, ce qu'on appelle connoître & peindre la nature. Le trivial, le bas, le dégoûtant, tout sera bon, car tout est vrai. Ainsi, la Farce a profité de la faveur accordée au *Drame ;* & en effet, la même corruption du goût qui fait approuver l'un, doit faire applaudir l'autre : car si tout ce qui fait frémir ou pleurer est digne de la scène, tout ce qui fait rire en sera digne aussi ; & de proche en proche les plaisirs du bas peuple deviendront ceux de tout le monde.

Ce systême des faiseurs de *Drame* n'est pas encore, il est vrai, celui de nos sculpteurs & de nos peintres ; mais il est

celui des modeleurs & enlumineurs du boulevart. « Quel est le mérite sublime de la Sculpture ? vous diront ces grossiers artistes ; n'est-ce pas d'imiter si fidelement la nature que l'image soit prise pour la réalité ? Eh bien, placez dans vos jardins ces figures colorées, d'un paysan, d'un soldat, d'un abbé ; & si l'on ne s'y méprend pas, nous passerons pour des sculpteurs médiocres ».

On s'y méprendra ; & vous serez encore indignes du nom de sculpteur. On ne se méprendra point de même à la Vénus, au Laocoon, à l'Hercule, à l'Antinoüs ; à l'Apollon, au Gladiateur antique, ni au Milon du Pujet, ni au Mercure de Pigal ; & ce seront toujours les chef-d'œuvres de l'art. Rendre crûment la vérité commune, est le talent d'un ouvrier ; faire mieux que n'a fait la nature elle-même & l'embellir en l'imitant, est l'art réservé au génie.

Cependant s'il falloit en croire quelques spéculateurs modernes, tout, dans les arts, devroit concourir à ce qu'ils

appellent l'*effet*, c'est-à-dire, à l'illusion & à l'émotion la plus-forte ; & plus l'illusion seroit complette & le spectacle pathétique, plus il nous seroit agréable, quelque moyen que l'on eût pris pour nous tromper & pour nous émouvoir.

Cette opinion peut être celle d'un peuple sans délicatesse, qui ne demande qu'à être ému. Mais pour un monde éclairé, cultivé, & doué d'organes sensibles, le plaisir de l'émotion dépend toujours des moyens qu'on y emploie : & s'il n'a éprouvé au spectacle que les angoisses d'un intérêt pénible, sans aucune de ces jouissances de l'esprit & de l'ame que le développement du cœur humain, l'Eloquence des passions, les charmes de la Poésie mêlent à l'illusion du théâtre des Racines & des Voltaires, il fera peu de cas d'un *Drame*, qui, avec l'imitation & l'expression triviale de la douleur & de la plainte, avec des objets pitoyables, avec des cris, des larmes, des sanglots, l'aura physiquement ému.

La distinction des deux genres paroî-

ra plus sensible dans les vers que voici.

Il est un art d'imiter la nature,
Que de ses dons le génie a doué;
Il en est un qu'il a désavoué,
Comme une lourde & grossière imposture.
L'un, plein de force & de facilité,
Avec mesure embellit, exagère;
En imitant, sa main sûre & légère
Joint la richesse à la simplicité:
Hardi, mais sage, élégant, mais sévère,
Et libéral sans prodigalité,
La grâce noble est son grand caractère.
L'autre, indigent de son stérile fonds,
Va mendiant les secours qu'il amasse.
Dans ses sujets, pour les rendre féconds,
C'est encore peu de charger, il entasse.
S'il a dessein d'inspirer la pitié,
Rien à ses yeux n'est assez pitoyable;
Si la terreur, rien n'est trop effroyable,
Le tendre amour, la sensible amitié,
Et la nature encor plus déchirante,
Et l'innocence, éperdue, expirante,
Et la vertu dans l'excès du malheur,
N'ont, à son gré, qu'une foible couleur.
Sous des haillons il vous peint l'indigence
Il fait de sang dégoutter la vengeance,
Et sur la roue il montre la douleur.
Le Cannibale, avec ses barbaries,
N'est pas encore un objet assez noir;

A ſon ſpectacle, il faut, pour émouvoir,
Le parricide entouré de furies.
Il va fouiller juſques dans les tombeaux,
Il en revient couvert d'affreux lambeaux;
Et quand d'horreur il voit que l'on friſſonne,
Il s'applaudit du plaiſir qu'il nous donne.

Voyez ACTION & PANTOMIME.

DUO. Il en eſt du *Duo*, du Trio, en Muſique, comme du monologue dans la ſimple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois ſeul & à haute voix, ſoit dans la réflexion tranquille, ſoit dans la paſſion; & de là, par extenſion, la vraiſemblance du monologue. Il arrive auſſi quelquefois que deux, trois, quatre perſonnes, dans la vivacité, parlent toutes enſemble; que les répliques du dialogue, en ſe preſſant, ſe croiſent, ſe confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils diſent tous la même choſe: c'en eſt aſſez pour établir la vraiſemblance du *Duo*, du Trio, du Quatuor, *&c.* Car toutes les fois que l'illuſion eſt

eſt agréable, on s'y prête avec complaiſance ; & tout ce qui eſt poſſible, on le ſuppoſe vrai.

Heureuſement pourtant il ſe trouve que, plus le *Duo* ſe rapproche de la nature, plus il eſt ſuſceptible d'expreſſion, d'agrément, & de variété ; & qu'à meſure qu'il s'en éloigne, il perd de ſes avantages. Dans le *Duo* de l'Opéra françois, tel qu'on l'a fait juſqu'à préſent, les deux perſonnes diſent d'un bout à l'autre preſque la même choſe & parlent ſans ceſſe à *la fois* : c'eſt là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même temps de moins agréable. Ce n'eſt qu'un bruit confus & monotone qui ſe perd dans le chaos des accompagnemens, & dont tout l'agrément ſe réduit à quelques accords qui ne vont point à l'ame, parce qu'ils manquent d'expreſſion.

Le *Duo* italien au contraire eſt un dialogue concis, rapide, ſymétriquement compoſé, & ſuſceptible, comme l'air, d'un deſſein régulier & ſimple. Dans ce dialogue, d'abord les voix ſe font en-

tendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire : les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combattent ; jusques-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à la fois : alors les deux voix se rencontrent, & leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le musicien, la marche du *Duo*, sur des mouvemens analogues & sur un motif continu, ce talent, dis-je, a ses difficultés : il suppose dans le poète une oreille sensible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à son gré. Métastase est encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *Duo* : il s'y est attaché sur-tout à don-

ner aux répliques correſpondantes une égalité ſymétrique ; & ce qui eſt encore plus eſſentiel, il a choiſi pour le *Duo* le moment le plus intéreſſant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations de manière que la chaleur va toujours en croiſſant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, eſt auſſi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus ſurprenans.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *Duo*, du Trio, du Quatuor, &c. a été reçue avec les plus grands applaudiſſemens ſur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi ſeul, ſoit au théâtre de l'Opéra comique, ſoit à celui de l'Opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la Muſique, ont eu le plus brillant ſuccès ; & les compoſiteurs m'ont aſſuré qu'ils n'avoient pas plus de peine à deſſiner un *Duo*, un Trio, un Quatuor ſur nos vers françois faits avec ſoin, que s'ils les compoſoient ſur des paroles italiennes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de

ceux qui refusoient une Musique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, sans qu'il en ait coûté un seul effort gênant pour le musicien, ni aucune altération de l'accent & de la prosodie de la langue françoise : car, pour ne répondre que de ce qui m'est connu, j'ose affirmer que dans aucun de ces *Duo*, de ces Trio, de ces Quatuor, que MM. Grétri & Piccini ont bien voulu composer avec moi, il ne se trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la prosodie altérée.

Cette forme de dialogue aujourd'hui reçue dans le *Duo*, étoit si naturellement celle qu'il demandoit, que, dès l'invention du Poème lyrique, elle fut sentie & mise en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *Duo* de l'*Hercole amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer sur le théâtre de Paris.

DEJANIRA. Figlio, tu prigioniero !
HILLUS. Madre, tu discacciata !
DEJ. E vive in sen di padre, un cor sì fiero !

Hil. E vive in cor di marito, alma si ingrata!
Dej. Figlio, tu prigioniero!
Hil. Madre, tu discacciata!
Dej. Non fosse a te crudele,
E gli perdonerei l'infidelta.
Hil. Non fosse a te infedele,
E lieve trovarei sua crudelta.
Dej. { S'a te pieta non spero,
Hil. { Ogni sorte a me sia sempre spietata.
Dej. Figlio! Figlio!
Hil. Madre! Madre!
Dej. { Ogn'hor desti
A me dell' amor tuo segni piu espressi.
Hil. { Ah! voglia il Ciel che questi
Non sian gli ultimi amplessi!

Métastase lui-même n'a pas un *Duo* mieux dessiné ; & ce qui prouve que dès lors on sentoit quel étoit le genre de Poésie le plus favorable à la Musique, c'est que dans ce dialogue il n'y a pas un mot qui ne soit l'expression du sentiment. C'est là ce que les poètes doivent étudier avec le plus de soin, & ce que Rousseau, par exemple, a méconnu dans ses cantates, où le plus souvent les paroles de l'air sont une pensée froide, tandis que l'expression passionnée ou sensible est dans le récit.

Dans l'air comme dans le *Duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus ſenſible dans la ſcène. La raiſon en eſt évidente. Le chant eſt ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la Muſique ; l'expreſſion du ſentiment ou des affections de l'ame, eſt ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expreſſion.

E.

ECOLE. Une *Ecole* eſt une pépinière d'hommes, que l'on cultive pour les beſoins ou les agrémens de la ſociété. De cette définition ſe déduiſent naturellement tous les principes de l'inſtitution, de la diſtribution, de la direction des *Ecoles*.

Les arts de pure induſtrie, auxquels l'exemple ſeul peut ſervir de leçon, & dont la pratique même eſt l'étude, n'ont d'autre *Ecole* que l'atelier.

Les arts dont la pratique suppose quelque talent, quelques lumières, quelques facultés précédemment acquises ; ceux, par exemple, qui demandent de l'intelligence & du goût, la justesse de l'œil & l'habileté de la main, pour inventer, choisir, exécuter les formes les plus régulières, les desseins les plus élégans, les combinaisons mécaniques les plus simples, les plus solides, de l'effet le plus sûr & le plus désirable, ceux-là ont besoin d'une *Ecole*. Mais dans cette *Ecole* il doit y avoir des classes différentes pour les différens arts : le menuisier, le serrurier n'est pas obligé de savoir dessiner les mêmes choses que l'orfèvre : chacun des élèves, n'ayant que son objet devant les yeux, n'en sera point distrait, & le saisira mieux & plus vîte.

Il est une éducation nécessaire à tous les états. Dans une société d'hommes libres, où presque tous les engagemens se forment par écrit, le laboureur, comme l'artisan, a besoin de se rendre compte de ce qu'il a, de ce qu'il doit, de ce

qui lui est dû, de ce qu'il gagne & de ce qu'il dépense, de ce qu'il donne & de ce qu'il reçoit. C'est donc un établissement nécessaire, même dans les villages, que celui d'une *Ecole* où l'on apprenne à lire, à écrire, à calculer; mais rien de plus. J'ai ouï dire que le paysan qui savoit lire en étoit plus insolent; cela signifie peut-être plus éclairé sur ses droits & plus ferme à les soutenir. Mais plus cette instruction sera commune, moins elle aura l'effet qu'on appréhende: c'est un don précieux que celui de la parole; & personne ne s'en glorifie, ni ne songe à s'en prévaloir.

C'est une institution digne d'un siècle philosophique & d'une nation policée, que celle des *Ecoles* pour les enfans aveugles & pour les sourds & muets de naissance. Il est à souhaiter qu'on en réduise les exercices au nécessaire & à l'utile. Ce qu'on y donneroit à la simple curiosité seroit du temps perdu & cruellement dérobé à ces jeunes infortunés que l'on se propose d'instruire. Il

s'agit de leur procurer les vrais moyens d'exister doucement par l'industrie & le travail ; & c'en est bien assez pour leur intelligence, sans la fatiguer vainement.

Les arts qu'on appelle libéraux ne sauroient fleurir sans *Ecoles*. La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique ont des élémens, des méthodes, des procédés qu'il faut avoir appris. Ceci n'a pas besoin de preuve.

Dans la Grèce, chaque artiste célèbre tenoit *Ecole* dans son atelier : on s'y formoit à son exemple, & il y joignoit ses leçons.

En Italie, la Peinture n'a été si florissante que parce qu'elle a eu des *Ecoles* ; & de tous les peintres fameux qu'elle a produits, le *Corège* est le seul qui n'ait pris les leçons & la manière d'aucun maître. Mais dans un pays où un art est cultivé avec ardeur, un homme de génie n'a pas besoin de guide : son *Ecole* est par-tout ; & instruit par tous les exemples, il ne s'asservit à aucun.

En France, les arts ne prospèrent que

par l'inſtitution vraiment royale de leurs *Ecoles*, ſoit à Paris, ſoit au centre de l'Italie. Oſons le dire, ſi on avoit donné le même ſoin à cultiver, à former les talens d'un ordre encore plus élevé que ceux de la Peinture, de la Sculpture, & de l'Architecture, la France abonderoit en hommes diſtingués dans tous les états. Les *Ecoles* de ces trois arts ſont des modèles de l'émulation dont on pourroit animer tous les autres. Lorſque le roi de Suède vint à Paris pour la première fois, ce prince, qui voyageoit en philoſophe & qui obſervoit en homme d'Etat, en voyant dans les ſalles de nos Académies les chef-d'œuvres de nos artiſtes, en parut vivement frappé. « Sire, lui dit le directeur de cette partie de l'adminiſtration, V. M. va voir la ſource de ces richeſſes & le berceau de ces talens ». Alors il conduiſit le roi de Suède dans un vaſte ſalon, où deux cents jeunes élèves deſſinoient autour du modèle ; & quoique la préſence d'un grand roi fût un objet d'étonnement &

de distraction bien puissant sur de jeunes têtes, on assure que le profond silence qui régnoit dans l'*Ecole*, ne fut point troublé, & qu'aucun des jeunes dessinateurs ne leva les yeux, que lorsque le prince daigna demander à voir leurs études.

Il est difficile d'entendre comment l'envie que l'on témoigne d'avoir en France une bonne Musique, ne fait pas employer, pour cet art, le seul moyen de le favoriser. C'est dans des *Ecoles* que l'Italie a vu se former & ses chanteurs & ses compositeurs célèbres. L'art y décline depuis que les *Ecoles* n'ont plus des maîtres comme *Durante* & *Porpora*. A plus forte raison ne s'élevera-t-il jamais dans un pays, où, les talens étant presque abandonnés à eux-mêmes, on semble attendre de la nature & du hasard qu'ils fassent naître des musiciens & des chanteurs. (Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'*Ecole* de Musique a été établie ; & le public en

voit déjà les fruits éclore, & en applaudit les succès.)

Un objet bien plus sérieux & bien plus important, est la culture des arts utiles & des sciences qui leur sont analogues ; & à cet égard nous avons plus à nous féliciter qu'aucune nation de l'Europe. Nos *Ecoles* guerrières ont été ses modèles, & sont encore l'objet de son émulation. Notre *Ecole* de Chirurgie est la meilleure qui soit au monde. Celle de Médecine fleurit dans plus d'une ville du royaume ; cependant on y désire encore plus de sévérité dans l'admission des docteurs. Ce titre, prodigué à des ignorans, est un piége mortel pour la confiance publique, & peuple le monde d'assassins avec un brevet d'impunité.

Paris est plein d'excellens professeurs de Chimie, de Pharmacie, de Botanique ; des cours d'Histoire naturelle s'y ouvrent tous les ans ; & parmi la foule de ceux qui en font un objet de curiosité, il en est assez qui en font une étude plus sérieuse & plus profonde.

Les Mécaniques, l'Aſtronomie, les Mathématiques en général ſont négligemment enſeignées dans les *Ecoles* publiques : mais l'Académie des ſciences eſt comme un ſanctuaire où elles ſe réuniſſent ; & l'ambition d'y entrer ajoute à la lumière qu'elles répandent, une chaleur qui la rend féconde.

Qu'il me ſoit permis de dire un mot de ce qui nous reſte à ſouhaiter.

A Paris, où les Humanités ſont bonnes, elles ſeroient encore meilleures, ſi on y enſeignoit la langue françoiſe avec le même ſoin que les langues ſavantes ; ſi, en cultivant la mémoire, on s'appliquoit de même à former le goût ; ſi l'Hiſtoire y faiſoit une partie des études ; ſi la Littérature moderne s'y mêloit à l'ancienne ; ſi les régens des hautes claſſes étoient tous de la même force ; & ſi, du moins pour la rhétorique, on avoit ſoin de les choiſir toujours parmi les gens de Lettres, éprouvés & connus par leur goût & par leurs lumières, en attachant à leurs travaux de dignes encouragemens.

Dans une société d'études, récemment établie sous le nom de *Lycée*, une élite de citoyens de l'un & de l'autre sexe vient de se procurer le précieux avantage d'une seconde éducation dans les Lettres & dans quelques-unes des hautes sciences. On voit quel en est le succès : il est dû au choix qu'on a fait des professeurs que l'on s'est donnés ; & cet exemple montre où l'on devroit les prendre pour l'éducation publique. Mais au milieu ou vers la fin de la carrière d'un homme de Lettres, comment l'engager à vouloir aller se former des élèves ? Comme on engage tous les hommes à vouloir ce qu'on veut bien soi-même : par les deux grands mobiles auxquels rien ne résiste, sur-tout lorsqu'ils sont réunis.

L'Eloquence, cet art qui n'a plus, il est vrai, la même influence & le même pouvoir qu'il avoit autrefois dans Rome & dans Athènes, mais qui seroit encore si nécessaire dans des emplois très-importans, l'Eloquence est trop négligée dans

nos *Ecoles* : l'étude du Droit l'eſt encore plus dans l'Univerſité de Paris ; & non ſeulement le Droit public n'a point d'*Ecole* où ſoient obligés d'aller s'inſtruire les jeunes gens que leur naiſſance, leur goût, leur caractère, & la trempe de leur eſprit deſtine aux négociations ; mais le Droit civil même n'a des *Ecoles* qu'en apparence. L'abus énorme d'être cenſé préſent, dès qu'en payant on a pris l'*inſcription*, fait que le profeſſeur eſt preſque ſeul dans ſon *Ecole* ; & d'une foule de jeunes gens qui ſont réputés étudier ſous lui, à peine y en a-t-il un dixième qui ſoit aſſidu à l'entendre. Le reſte, oiſif & vagabond, achète des cahiers écrits, &, quand le temps de l'examen arrive, ſe fait ſouffler par un agrégé la réponſe à un petit nombre de queſtions communiquées. C'eſt de là cependant que ſortent nos Avocats & nos Juges. Il en eſt quelques-uns qui, par des conférences & des études particulières, ont le bon eſprit de ſuppléer à cette nullité des études publiques ; mais pour le plus

grand nombre le temps en est perdu ; & l'émulation est anéantie.

Il n'en est pas de même des études de théologie : elle sont suivies dans la faculté de Paris avec une sévère vigilance du côté des maîtres, & autant de chaleur que d'assiduité du côté des étudians. On les y exerce à parler d'abondance : c'est les obliger à s'instruire. Ce qu'on appelle *Licence* se fait quand l'esprit est formé. Dans la thèse appelée *majeure*, les questions purement scolastiques cèdent la place à des questions d'un ordre supérieur ; & cette thèse exige des études variées & approfondies sur des objets d'une utilité & d'une importance réelle. Ainsi, l'esprit se trouve habitué à l'exercice & à l'application ; & entre cinquante docteurs d'une érudition pédantesque, il en sort tous les ans au moins un petit nombre, qui, doués d'une raison saine, d'un esprit juste & méthodique, quelquefois d'une ame élevée & du génie des affaires, sont propres à remplir les fonctions qui demandent le plus de sagesse, de lumières, & de talens.

Qu'on suppose la même vigilance, la même suite, la même activité dans des *Ecoles* de Droit public, de Politique, & d'Administration ; que, pour entrer dans les premiers emplois, on ait à subir, dans ces *Ecoles*, des examens aussi sévères que dans les *Ecoles* du Génie, de l'Artillerie, de la Marine, & des Ponts & Chaussées ; alors tous les talens d'une utilité importante, également bien cultivés, fourniront avec abondance à tous les besoins de l'Etat. On ne sera embarrassé du choix que par la foule des hommes de mérite. Mais quand même ce seroit trop présumer du génie de la nation, il seroit vrai du moins, comme par-tout ailleurs, qu'il faut semer pour recueillir, & imiter les fleuristes de Hollande, qui dans un champ couvert de tulipes communes, s'il y en a seulement quelques-unes de rares, se trouvent richement payés de la culture de leur champ.

Encore un mot sur quelques défauts à corriger dans nos *Ecoles*. L'esprit de

méthode & de suite, l'unité de principes, la liaison & l'accord, nécessaires dans le systême d'une instruction progressive, exigeroit que le même régent, attaché aux mêmes disciples, les suivît dans tous leurs degrés. Mais si cela n'est pas possible, au moins doit-il y avoir, entre les maîtres qui se succèdent, une grande conformité d'opinion, de goût, & de doctrine : ce qu'on ne peut guère attendre que des hommes vivant ensemble sous une même discipline; & l'on trouveroit cet avantage à confier l'instruction à des Corps, si les Corps n'avoient pas eux-mêmes beaucoup d'autres inconvéniens.

Dans l'Université de Paris on peut se procurer cette unité d'instruction, par la facilité qu'on a de choisir de bons maîtres, & singuliérement par la capacité & par la vigilance d'un excellent recteur qui les dirige tous. Mais à cette *Ecole* florissante on reproche encore deux abus : l'un de consumer en vacances presque la moitié de l'année; l'autre d'admettre dans les classes une trop grande inégalité.

Rien de plus commode ſans doute que les congés fréquens, mais rien de plus nuiſible; & le moindre mal qui s'enſuit eſt l'évaporation des eſprits, la diſſipation des idées, l'interruption de leur chaîne, la perte d'un temps précieux.

L'inégalité dont je parle s'eſt introduite par une fraude qu'on s'eſt permiſe imprudemment. Dans le concours des différens colléges pour diſputer les prix, chacun ne ſonge qu'à ſa propre gloire; & pour avoir des écoliers plus forts, ou l'on garde des vétérans, ou des colléges de province on fait venir des écoliers plus avancés qu'on ne peut l'être dans la claſſe où ils ſont reçus: en ſorte que les jeunes gens, qui n'ont fait que ſuivre de degré en degré le cours de leurs études, quelque application qu'ils y aient miſe, & de quelque talent qu'ils ſoient doués, ſe ſentent foibles, & perdent courage contre des rivaux qui ont ſur eux des avantages trop marqués. Il faut abſolument que cet abus ceſſe; ſans quoi tous les fruits qu'on a eu lieu d'attendre de

l'inſtitution des prix, ſont perdus pour l'émulation. (Cet abus a ceſſé.)

EGLOGUE. C'eſt l'imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable ſimplicité. On peut conſidérer les bergers dans trois états : ou tels qu'on s'imagine qu'ils ont été dans l'abondance & l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence, & la nobleſſe de la liberté ; ou tels qu'ils ſont devenus, depuis que l'artifice & la force ont fait des eſclaves & des maîtres, réduits à des travaux dégoûtans & pénibles, à des beſoins douloureux & groſſiers, à des idées baſſes & triſtes ; ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvoient être, s'ils avoient conſervé aſſez long temps leur innocence & leur loiſir, pour ſe polir ſans ſe corrompre, & pour étendre leurs idées ſans multiplier leurs beſoins. De ces trois états le premier eſt vraiſemblable, le ſecond eſt réel, le troiſième eſt poſſible. Dans le premier, le ſoin des

troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l'émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l'attrait physique de l'amour partagent toute l'attention & tout l'intérêt des bergers : une imagination riante, mais timide, un sentiment délicat, mais naïf, règnent dans tous leurs discours : rien de réfléchi, rien de raffiné ; la nature enfin, mais la nature dans sa fleur : telles sont les mœurs des bergers pris dans l'état d'innocence.

Mais ce genre est peu vaste. Les poètes, s'y trouvant à l'étroit, se sont répandus, les uns, comme Théocrite, dans l'état de grossièreté & de bassesse ; les autres, comme quelques-uns des modernes, dans l'état de culture & de raffinement : les uns & les autres ont manqué d'unité dans le dessein, & ils se sont éloignés de leur but.

L'objet de la Poésie pastorale me semble devoir être de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir, & de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion. Or

l'état de grossièreté & de bassesse n'est point cet heureux état. Personne, par exemple, n'est tenté d'envier le sort de deux bergers qui se traitent de voleurs & d'infames. (Virg. *Egl.* 3.) D'un autre côté, l'état de raffinement & de culture ne se concilie pas assez dans notre opinion avec l'état d'innocence, pour que le mélange nous en paroisse vraisemblable. Ainsi, plus la Poésie pastorale tient de la rusticité ou du raffinement, plus elle s'éloigne de son objet.

Virgile étoit fait pour l'orner de toutes les graces de la nature; si, au lieu de mettre ses bergers à sa place, il se fût mis lui-même à la place de ses bergers. Mais comme presque toutes ses *Eglogues* sont allégoriques, le fond perce à travers le voile & en altère les couleurs. A l'ombre des hêtres on entend parler de calamités publiques, d'usurpation, de servitude : les idées de tranquillité, de liberté, d'innocence, d'égalité, disparoissent ; & avec elles s'évanouit cette douce illusion, qui, dans le dessein du

poëte ; devoit faire le charme de ses pastorales.

« Il imagina des dialogues allégoriques entre des bergers, afin de rendre ses pastorales plus intéressantes », a dit l'un des traducteurs de Virgile. Mais ne confondons pas l'intérêt relatif & passager des allusions, avec l'intérêt essentiel & durable de la chose. Il arrive quelquefois que ce qui a produit l'un pour un temps, nuit dans tous les temps à l'autre. Il ne faut pas douter, par exemple, que la composition de ces tableaux où l'on voit l'Enfant Jésus caressant un moine, n'ait été ingénieuse & intéressante pour ceux à qui ces tableaux étoient destinés. Le moine n'en est pas moins ridiculement placé dans ces peintures allégoriques.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux, que les *Eglogues* de quelques-uns de nos poëtes : l'esprit y est employé avec tout l'art qui peut le déguiser. On ne sait ce qui manque à leur style pour être naïf ; mais on sent bien qu'il ne

l'eſt pas : cela vient de ce que leurs bergers penſent au lieu de ſentir, & analyſent au lieu de peindre.

Tout l'eſprit de l'*Eglogue* doit être en ſentimens & en images : on ne veut voir dans les bergers que des hommes bien organiſés par la nature, & à qui l'art n'ait point appris à compoſer & à décompoſer leurs idées. Ce n'eſt que par les ſens qu'ils ſont inſtruits & affectés ; & leur langage doit être comme le miroir où ces impreſſions ſe retracent. C'eſt là le mérite dominant des *Eglogues* de Virgile.

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite, capellæ.
Non ego vos poſthac, viridi projectus in antro,
Dumosâ pendere procul de rupe videbo (*a*).
Fortunate ſenex, hîc inter flumina nota,
Et fontes ſacros, frigus captabis opacum (*b*).

(*a*) « Allez, mes chèvres, allez, troupeau jadis heureux. Je ne vous verrai plus, tranquillement couché dans une grotte de verdure, je ne vous verrai plus loin de moi ſuſpendues au bord d'un rocher buiſſonneux ».

(*b*) « O fortuné vieillard, vivant ici au milieu

« Comme

« Comme on suppose ses acteurs, a dit La Motte en parlant de l'*Eglogue*, dans cette première ingénuité que l'art & le raffinement n'avoient point encore altérée, ils sont d'autant plus touchans, qu'ils sont plus émus & qu'ils raisonnent moins . . . . Mais qu'on y prenne garde : rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment ; non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement ». Cette réflexion est très-fine & très-séduisante. Essayons d'y démêler le vrai. Le sentiment franchit le milieu des idées ; mais il embrasse des rapports plus ou moins éloignés, suivant qu'ils sont plus ou moins connus : & ceci dépend de la réflexion & de la culture.

Je viens de la voir : qu'elle est belle !
Vous ne sauriez trop la punir. *Quinault.*

Ce passage est naturel dans le langage

---

de ces fleuves célèbres & de ces fontaines sacrées, vous goûterez paisiblement la fraîcheur d'un ombrage épais ».

d'un héros; il ne le seroit pas dans celui d'un berger.

Un berger ne doit apercevoir que ce qu'aperçoit l'homme le plus simple, sans réflexion & sans effort. Il est éloigné de sa bergère, il voit préparer des jeux, & il s'écrie :

Quel jour! quel triste jour! & l'on songe à des fêtes!
Fontenelle.

Il croit toucher au moment où de barbares soldats vont arracher ses plants; & il se dit à lui-même.

Insere nunc, Melibæe, pyros; pone ordine vites (a).
Virgile.

La naïveté n'exclut pas la délicatesse : celle-ci consiste dans la sagacité du sentiment, & la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choses;

Rien n'est indifférent à des cœurs bien épris.
Fontenelle.

Et comme les bergers ne sont guère

(a) « A présent, Mélibée, va te donner la peine de planter des poiriers & d'aligner des vignes ».

occupés que d'un objet, ils doivent naturellement s'y intéresser davantage. Ainsi, la délicatesse du sentiment est essentielle à la Poésie pastorale. Un berger remarque que sa bergère veut qu'il l'aperçoive lorsqu'elle se cache.

Et fugit ad salices, & se cupit ante videri (a).

Il observe l'accueil qu'elle fait à son chien & à celui de son rival.

L'autre jour sur l'herbette
Mon chien vint te flatter;
D'un coup de ta houlette
Tu sus bien l'écarter.
Mais quand le sien, cruelle,
Par hasard suit tes pas,
Par son nom tu l'appelles.
Non, tu ne m'aimes pas.

Combien de circonstances délicatement saisies dans ce reproche! C'est ainsi que *les bergers doivent développer tout leur cœur & tout leur esprit sur la passion qui les occupe davantage.* Mais la

(a) « Elle s'enfuit parmi les saules; & en se cachant elle veut qu'on la voye ».

liberté que leur en donne La Motte, ne doit pas s'étendre plus loin.

On demande quel eſt le degré de ſentiment dont l'*Églogue* eſt ſuſceptible, & quelles ſont les images dont elle aime à s'embellir.

L'abbé Desfontaine nous dit, en parlant des mœurs paſtorales de l'ancien temps: « Le berger n'aimoit pas plus ſa bergère que ſes brebis, ſes pâturages, & ſes vergers .... & quoiqu'il y eût alors, comme aujourd'hui, des jaloux, des ingrats, des infidèles, tout cela ſe pratiquoit au moins modérément ». Il aſſure de même ailleurs, « que l'hyperbolique eſt l'ame de la Poéſie ... que l'amour eſt fade & doucereux dans la *Bérénice* de Racine .... qu'il ne feroit pas moins inſipide dans le genre paſtoral .... & qu'il ne doit y entrer qu'indirectement & en paſſant, de peur d'affadir le lecteur ». Tout cela prouve que la nature & l'art étoient pour Desfontaines comme des pays inconnus.

Ce n'eſt pas ainſi que Fontenelle &

que La Motte ſon diſciple ont parlé de la paſtorale. « Les hommes, dit le premier, veulent être heureux, & ils voudroient l'être à peu de frais. Il leur faut quelque mouvement, quelque agitation ; mais un mouvement & une agitation qui s'ajuſte, s'il ſe peut, avec la ſorte de pareſſe qui les poſsède ; & c'eſt ce qui ſe trouve le plus heureuſement du monde dans l'amour, pourvu qu'il ſoit pris d'une certaine façon. Il ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux, déſeſpéré ; mais tendre, ſimple, délicat, fidèle, &, pour ſe conſerver dans cet état, accompagné d'eſpérance : alors on a le cœur rempli, & non pas troublé, &c. »

» Nous n'avons que faire, dit La Motte, de changer nos idées pour nous mettre à la place des bergers amans.... & à la ſcène & aux habits près, c'eſt notre portrait même que nous voyons. Le poëte paſtoral n'a donc pas de plus sûr moyen de plaire, que de peindre l'amour, ſes déſirs, ſes emportemens, & même ſon déſeſpoir. Car je ne crois

pas cet excès opposé à l'*Eglogue* : *Et quoique ce soit le sentiment de M. de Fontenelle, que je regarderai toujours comme mon maître, je fais gloire encore d'être son disciple dans la grande leçon d'examiner, & de ne souscrire qu'à ce qu'on voit* ». Nous citons ce dernier trait pour donner aux gens de lettres un exemple de noblesse & d'honnêteté dans la dispute. Examinons à notre tour lequel de ces deux sentimens doit prévaloir.

Que les emportemens de l'amour soient dans le caractère des bergers pris dans l'état d'innocence, c'est ce qu'il seroit trop long d'approfondir : il faudroit pour cela distinguer les purs mouvemens de la nature, des écarts de l'opinion & des raffinemens de la vanité. Mais en supposant que l'amour, dans son principe naturel, soit une passion fougueuse & cruelle dans ses accès ; n'est-ce pas perdre de vue l'objet de l'*Eglogue*, que de présenter les bergers dans ces violentes situations ? La maladie & la pauvreté affligent les bergers comme le reste des

hommes ; cependant on écarte ces triſtes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? parce qu'on ſe propoſe de peindre un état heureux. La même raiſon doit exclure du tableau de la vie champêtre les orages des paſſions. Si l'on veut peindre des hommes furieux & coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux ? pourquoi donner le nom d'*Eglogue* à des ſcènes de tragédie ? Chaque genre a ſon degré d'intérêt & de pathétique : celui de l'Eglogue ne doit être qu'une douce émotion. Eſt-ce à dire pour cela qu'on ne doive introduire ſur la ſcène que des bergers heureux & contens ? Non : l'amour des bergers a ſes inquiétudes ; leur ambition a ſes revers. Une bergère abſente ou infidèle, un loup qui enlève une brebis chérie, ſont des objets de triſteſſe & de douleur pour un berger. Mais dans ſes malheurs même on admire la douceur de ſon état. Qu'il eſt heureux, dira un courtiſan, de ne ſouhaiter qu'un beau jour ! Qu'il eſt heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des

loups à craindre ! Qu'il est heureux, dira un Souverain, de n'avoir que des moutons à garder !

Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut se porter l'amour, sans altérer la douce simplicité de la Poésie pastorale. C'est dommage que ~~cet exemple ne~~ soit pas honnête à citer.

L'amour a toujours été la passion dominante de l'*Eglogue*, par la raison qu'elle est la plus naturelle aux hommes, & la la plus familière aux bergers. Les anciens n'ont peint de l'amour que le physique : sans doute en étudiant la nature, ils n'y ont trouvé rien de plus. Les modernes y ont ajouté tous ces raffinemens subtils que la fantaisie des hommes a inventés pour leur supplice ; & il est au moins douteux que la Poésie ait gagné à ce mélange. Quoi qu'il en soit, la froide galanterie n'auroit dû jamais y prendre la place d'un sentiment naïf & tendre ; & je la crois incompatible avec le naturel & l'ingénuité de l'*Eglogue*. Passons au choix des images.

Tous les objets que la nature peut offrir aux yeux des bergers, sont du genre de l'*Eglogue.* Mais La Motte a raison de dire que, *quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire.* Sur le principe déjà posé que l'*Eglogue* est le tableau d'une condition digne d'envie, tous les traits qu'elle présente doivent concourir à former ce tableau. De là vient que les images grossières ou purement rustiques doivent en être bannies; de là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite : *Je hais les renards qui mangent les figues, je hais les escarbots qui mangent les raisins,* &c.; de là vient que les pêcheurs de Sannazar sont d'une invention malheureuse : la vie des pêcheurs n'offre que l'idée du travail, de l'impatience, & de l'ennui. Il n'en est pas de même de la condition des laboureurs : leur vie, quoique pénible, présente l'image de la gaîté, de l'abondance, & du plaisir. Le bonheur n'est incompatible qu'avec

un travail ingrat & forcé : la culture des champs, l'eſpérance des moiſſons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danſes des moiſſonneurs préſentent de tableaux auſſi rians que les troupeaux & les prairies. Ces deux vers de Virgile en ſont un exemple :

Theſtylis & rapido feſſis meſſoribus æſtu,
Allia ſerpyllumque herbas contundit olentes.

Qu'on introduiſe avec art ſur la ſcène des bergers & des laboureurs, on verra quel agrément & quelle variété peuvent naître de ce mélange.

Mais quelque art qu'on employe à embellir & à varier l'*Eglogue*, ſa chaleur douce & tempérée ne peut ſoutenir longtemps une action intéreſſante. *Voyez* PASTORALE. L'action de l'*Eglogue*, pour être vive, ne doit avoir qu'un moment. La paſſion ſeule peut nourrir un long intérêt : il ſe réfroidit s'il n'augmente. Or l'intérêt ne peut augmenter à un certain point, ſans ſortir du genre de l'*Eglogue*, qui de ſa nature n'eſt ſuſceptible ni de terreur, ni de pitié.

Tout Poème sans dessein est un mauvais Poème. La Motte, pour le dessein de l'*Eglogue*, veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'intéresser le cœur & de satisfaire l'esprit, & qu'on imagine ensuite une conversation de bergers, ou un événement pastoral où cette vérité se développe. Je tombe d'accord avec lui que, suivant ce dessein, on peut faire une *Eglogue* excellente, & que ce dévelopement d'une vérité particulière seroit un mérite de plus. Cependant il me semble qu'une moralité générale doit suffire au dessein & à l'intérêt de l'*Eglogue*. Cette moralité consiste à faire sentir l'avantage d'une vie douce, tranquille, & innocente, telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d'amertume, & d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques, & des besoins factices. C'est ainsi sans doute que Fontenelle a envisagé le dessein moral de l'*Eglogue*, lorsqu'il en a banni les passions funestes;

& ſi La Motte avoit ſaiſi ce principe, il n'eût propoſé, ni de peindre dans ce poème les emportemens de l'amour, ni d'en faire aboutir l'action à quelque vérité cachée.

Mais l'*Eglogue*, en changeant d'objet, ne pourroit-elle pas changer auſſi de genre ? On ne l'a conſidérée juſqu'ici que comme le tableau d'une condition digne d'envie ; ne pourroit-elle pas être auſſi la peinture d'un état digne de pitié ? en ſeroit-elle moins utile ou moins intéreſſante ? Elle peindroit d'après nature des mœurs agreſtes & de triſtes objets ; mais ces images, vivement exprimées, n'auroient-elles pas leur beauté, leur pathétique, & ſur-tout leur bonté morale ? Ceux qui penchent pour ce genre naturel & vrai, ſe fondent ſur ce principe, que tout ce qui eſt beau en Peinture, doit l'être en Poéſie ; & que les payſans de Berghem valent bien les bergers de Pater & les galans de Vateau. Ils en concluent que Colin & Colette, Mathurin & Claudine ſont des perſonnages auſſi dignes de l'*Eglogue*, dans la ruſti-

cité de leurs mœurs & la misère de leur état, que Daphnis & Timarète, Aminthe & Licidas, dans leur noble simplicité & dans leur aisance tranquille. Le premier genre sera triste : mais la tristesse & l'agrément ne sont point incompatibles ; & la rusticité même a sa noblesse & sa dignité natur[redacted] dit-on, manqueroit de délicatesse & d'élégance. Pourquoi ? Les paysans de La Fontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature, & ce langage n'a-t-il point une élégante simplicité ? Il n'y a qu'une sorte d'objets qui soient absolument bannis de la Poésie, comme de la Peinture : ce sont les objets dégoûtans ; & les détails de la vie rustique ne le seroient jamais, si on savoit bien les choisir. Qu'une bonne paysanne, reprochant à ses enfans leur lenteur à puiser de l'eau & à allumer du feu pour préparer le repas de leur père, leur dise : « Savez-vous, mes enfans, que, dans ce moment même, votre père, courbé sous le poids du jour, force une terre ingrate à produire de quoi vous nourrir ? Vous le verrez revenir ce soir accablé de

fatigue, dégouttant de ſueur, *&c.* » ; cette *Eglogue* ne ſera-t-elle pas auſſi touchante que naturelle ?

L'*Eglogue* eſt un récit, ou un entretien, ou un mélange de l'un & de l'autre : dans tous les cas elle doit être abſolue dans ſon plan, c'eſt-à-dire, ne laiſſer [redacted] dans ſon commencement, dans ſon milieu, ni dans ſa fin : règle contre laquelle pèche toute *Eglogue* dont les perſonnages ne ſavent à quel propos ils commencent, ils continuent, ou ils finiſſent de parler. *Voyez* DIALOGUE.

Dans l'*Eglogue* en récit, ou c'eſt le poète, ou c'eſt l'un de ſes bergers qui raconte. Si c'eſt le poète, il lui eſt permis de donner à ſon ſtyle un peu plus d'élégance & d'éclat ; mais il n'en doit prendre les ornemens que dans les mœurs & les objets champêtres : il ne doit être lui-même que le mieux inſtruit & le plus ingénieux des bergers. Si c'eſt un berger qui raconte, le ſtyle & le ton de l'*Eglogue* en récit ne diffère en rien du ſtyle & du ton de l'*Eglogue* en dialogue. Dans l'une & l'autre ce doit être un tiſſu d'ima-

ges familières, mais choisies, c'est-à-dire, ou gracieuses ou touchantes : c'est là ce qui met les Pastorales anciennes si fort au dessus des modernes. Il n'est point de gallerie si vaste, qu'un peintre habile ne pût orner avec une seule des *Eglogue* de Virgile.

C'est une erreur assez généralement répandue, que le style figuré n'est point naturel : en attendant que j'essaye de la détruire, relativement à la Poésie en général (*voyez* IMAGE), je vais la combattre en peu de mots à l'égard de la Poésie champêtre. Non seulement il est dans la nature que le style des bergers soit figuré, mais il est contre toute vraisemblance qu'il ne le soit pas. Employer le style figuré, c'est, à peu près, comme Lucain l'a dit de l'Ecriture,

Donner de la couleur & du corps aux pensées ;

& c'est ce que fait naturellement un berger. Un ruisseau serpente dans la prairie ; le berger ne pénètre point la cause physique des ses détours : mais attribuant

au ruisseau un penchant analogue au sien, il se persuade que c'est pour caresser les fleurs & couler plus long-temps autour d'elles, que le ruisseau s'égare & prolonge son cours. Un berger sent épanouir son ame au retour de sa bergère : les termes abstraits lui manquent pour exprimer ce sentiment ; il a recours aux images sensibles : l'herbe que ranime la rosée, la nature renaissante au lever du soleil, les fleurs écloses au premier souffle du zéphyr, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un métaphysicien auroit bien de la peine à rendre. Telle est l'origine du langage figuré, le seul qui convienne à la Pastorale, par la raison qu'il est le seul que la nature ait enseigné.

Cependant, autant que des images détachées sont naturelles dans ce style, autant une allégorie continue y paroîtroit artificielle. La comparaison même ne convient à l'*Eglogue* que lorsqu'elle semble se présenter sans qu'on la cherche, & dans des momens de repos. De là vient

que celle-ci manque de naturel, employée comme elle est dans une situation qui ne permet pas de parcourir tous ces rapports.

Nec lacrymis crudelis amor, nec gramine rivi,
Nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellæ (a).

Le dialogue est une partie essentielle de l'*Eglogue* : mais comme il a les mêmes règles dans tous les genres de Poésie, *voyez* DIALOGUE.

ELÉGANCE. Celle du style suppose la correction, la justesse, la pureté de la diction, c'est-à-dire, la fidélité la plus sévère aux règles de la langue, au sens de la pensée, aux lois de l'usage & du goût : mais tout cela contribue à l'*Elégance*, & n'y suffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile & na-

---

(*a*) « Ni le cruel amour ne se rassasie de larmes ; ni les ruisseaux, de gazon ; ni les abeilles, de fleurs ; ni les chèvres, de feuillage ». (Je traduis mot à mot ce que je ne saurois rendre avec la grâce du vers latin.)

turel, qui, sans nuire à la correction, déguise l'étude & la gêne. Le style de Despréaux est correct; celui de Racine & de Quinault est *elégant.* «L'*Elégance* consiste, dit l'auteur des *Synonymes François*, dans un tour de pensée noble & poli, rendu par des expressions châtiées, coulantes, & gracieuses à l'oreille». Disons mieux: c'est la réunion de toutes les grâces du style; & c'est par là qu'un ouvrage relu sans cesse, est sans cesse nouveau.

La langueur & la mollesse du style sont les écueils voisins de l'*Elégance*; & parmi ceux qui la recherchent, il en est peu qui les évitent: pour donner de l'aisance à l'expression, ils la rendent foible & diffuse: leur style est poli, mais efféminé. La première cause de cette foiblesse est dans la manière de concevoir & de sentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'*Élégance*, c'est de ne pas énerver le sentiment ou la pensée; mais on ne doit pas s'attendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

Le point eſſentiel & difficile eſt de concilier l'*Elégance* avec le naturel. L'*Elégance* ſuppoſe le choix de l'expreſſion : or le moyen de choiſir, quand l'expreſſion naturelle eſt unique ? le moyen d'accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'uſage, & du goût ; avec ces idées factices de bienſéance & de nobleſſe, qui varient d'un ſiècle à l'autre, & qui font loi dans tous les temps ? comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, ſans bleſſer la délicateſſe d'un homme poli, cultivé ?

C'eſt là ſans doute une des plus grandes difficultés de l'art, & peu d'écrivains ont ſu la vaincre. Toutefois il y en a deux moyens : le choix des idées & des choſes, & le talent de placer les mots. Le ſtyle n'eſt le plus ſouvent bas & commun que par les idées. Dire comme tout le monde ce que tout le monde a penſé, ce n'eſt pas la peine d'écrire : vouloir dire des choſes communes d'une façon nouvelle & qui n'appartienne qu'à nous,

c'est courir le risque d'être précieux, affecté, peu naturel : dire des choses que nous avons tous confusément dans l'ame, mais que personne n'a pris soin encore de démêler, d'exprimer, de placer à propos, les dire dans les termes les plus simples & en apparence les moins recherchés, c'est le moyen d'être à la fois naturel & ingénieux.

Le sage est ménager du temps & des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme la Fontaine ? Qui neût pas dit comme lui,

Qu'un ami véritable est une douce chose ;
Qu'il cherche nos besoins au fond de notre cœur ?

ou plutôt qui l'eût dit avec cette vérité si touchante ?

Le moyen le plus sûr d'avoir un style à soi, ce seroit de s'exprimer comme la nature ; & le poëte que je viens de citer en est la preuve & l'exemple : mais si *le vrai seul est aimable*, il faut avouer qu'il ne l'est pas toujours. Il est donc important de choisir dans la nature des détails dignes de plaire, & dont l'expression

naïve & simple n'ait rien de grossier ni de bas: par exemple, tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai sans être dégoûtant; & il y a moyen de donner à ces détails de la grâce & de la noblesse.

Il en est du moral comme du physique; & si la nature est choisie avec goût, les mots qui doivent l'exprimer seront décens & gracieux comme elle. L'art de placer, d'assortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de noblesse, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré; cet art, dis-je, ne peut se prescrire; c'est l'étude & l'exercice qui le donnent, secondés du talent, sans lequel l'exemple est infructueux, & le travail même inutile.

Mais si le sujet présente inévitablement des objets rebutans ou ingrats à décrire, quelle sera, pour être élégant, la ressource de l'écrivain? Fléchier va vous l'apprendre dans la description qu'il fait d'un hôpital. (*Oraison funèbre de la Reine.*) « Voyons-la, dit-il, dans ces hôpitaux où

elle pratiquoit ses miséricordes publiques : dans ces lieux où se ramassent toutes les infirmités & tous les accidens de la vie humaine ; où les gémissemens & les plaintes de ceux qui souffrent, remplissent l'ame d'une tristesse importune ; où l'odeur qui s'exhale de tant de corps languissans, porte dans le cœur de ceux qui les servent le dégoût & la défaillance ; où l'on voit la douleur & la pauvreté exercer à l'envi leur funeste empire ; & où l'image de la misère & de la mort entre presque par tous les sens ».

Dans ce tableau, chaque trait présente une image affligeante, un sentiment pénible ; & rien n'y est rebutant ; & tout y est ennobli par le choix de l'expression.

On demande pourquoi il est des auteurs dont le style a moins vieilli que celui de leurs contemporains ; en voici la cause. Il est rare que l'usage retranche d'une langue les termes qui réunissent l'harmonie, le coloris, & la clarté : quoique bizarre dans ses décisions, l'usage ne laisse pas de prendre assez souvent

conseil de l'esprit, & sur-tout de l'oreille : on peut donc compter assez sur le pouvoir du sentiment & de la raison, pour garantir qu'à mérite égal, celui des écrivains qui, dans le choix des termes, aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, sera celui qui vieillira le moins.

Un sort opposé attend ces écrivains qui s'empressent à saisir les mots dès qu'ils viennent d'éclore & avant même qu'ils soient reçus. Ces mots que la Bruyère appelle *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde, & qui s'éclipsent au bout de six mois, sont, dans le style comme dans les tableaux, ces couleurs brillantes & fragiles, qui, après nous avoir séduits quelque temps, noircissent & font une tache. Le secret de Pascal est d'avoir bien choisi ses couleurs.

Le dictionnaire d'un écrivain, ce sont les poètes, les historiens, les orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. C'est là qu'il doit étudier les finesses, les délicatesses, les richesses de sa langue ; non

pas à meſure qu'il en a beſoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour ſe faire un ſtyle des débris de leurs phraſes & de leurs vers mutilés, mais pour ſaiſir avec préciſion le ſens des termes & leurs rapports, leur oppoſition, leur analogie, leur caractère & leurs nuances, l'étendue & les limites des idées qu'on y attache, l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre, en un mot, d'en former un tiſſu où la nature vienne ſe peindre comme ſur la toile, ſans que l'art paroiſſe y avoir mis la main. Pour cela ce n'eſt pas aſſez d'une lecture indolente & ſuperficielle, il faut une étude ſérieuſe & profondément réfléchie. Cette étude ſeroit penible autant qu'ennuyeuſe, ſi elle étoit iſolée : mais en étudiant les modèles, on étudie tout l'art à la fois ; & ce qu'il y a de ſec & d'abſtrait s'apprend ſans qu'on s'en aperçoive, dans le temps même qu'on admire ce qu'il y a de plus raviſſant.

Je finis cet article par un paſſage de Cicéron ſur le ſoin que doit prendre & l'orateur

l'orateur & l'écrivain de réunir la force des pensées avec l'élégance du ſtyle. *Quem ad modum qui utuntur armis aut paleſtrâ, non ſolum ſibi vitandi aut feriendi rationem eſſe habendam putant, ſed etiam ut cum venuſtate moveantur; ſic verbis quidem ad aptam compoſitionem & decentiam, ſententiis verò ad gravitatem orationis utatur.* « Le gladiateur & l'athlète ne s'exercent pas ſeulement à parer & à frapper avec adreſſe, mais à ſe mouvoir avec grâce. C'eſt ainſi que dans le diſcours il faut s'occuper en même temps à donner du poids aux penſées, de l'agrément & de la décence à l'élocution ».

ELÉGIAQUE. Qui appartient à l'Elégie. Les anciens écrivoient l'Elégie en vers hexamètres & pentamètres, mêlés alternativement; & le pentamètre s'appeloit *Elégiaque*.

Arma, gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materiâ conveniente modis.

Par erat inferior verſus : riſiſſe Cupido
Dicitur, atque unum ſubripuiſſe pedem.
Ovid. *am. lib.* 1. *el.* 1.

Mais comment cette meſure pouvoit-elle peindre également deux affections de l'ame oppoſées, comme la joie & la triſteſſe ? C'eſt ce qui eſt encore ſenſible pour nos oreilles, malgré l'altération de la proſodie latine dans notre prononciation.

La triſteſſe & la joie ont cela de commun, que leurs mouvemens ſont inégaux & fréquemment interrompus : l'une & l'autre ſuſpendent la reſpiration, coupent la voix, rompent la meſure : l'une s'affoiblit, expire, & tombe ; l'autre s'anime, treſſaille, & s'élance. Or le pentamètre a cette propriété, que la meſure en eſt deux fois rompue : car ce vers n'eſt que l'hexamètre, auquel on a retranché deux demi-pieds, l'un à l'hémiſtiche, l'autre à la fin du vers ; & c'eſt ce qui a fait dire à Ovide, que l'Amour, en riant, avoit dérobé une meſure au vers élégiaque : *unum ſubripuiſſe pedem.* Si donc ces

deux ruptures du pentamètre peuvent, au gré de l'expreſſion, & comme il eſt aiſé de le ſentir, être des chûtes ou des élans, ce vers doit être également docile à peindre les mouvemens de la triſteſſe & de la joie. Mais comme dans la nature les mouvemens de l'une & de l'autre ne ſont pas auſſi fréquemment interrompus que ceux du vers pentamètre, on y a joint, pour les ſuſpendre & les ſoutenir, la meſure pleine & continue de l'hexamètre : de là le mélange alternatif de ces deux vers dans l'Elégie.

Cependant le pathétique en général ſe peint encore mieux dans le vers ïambe, dont la meſure ſimple & variée approche de la nature, autant que l'art du vers peut en approcher ; & il eſt vraiſemblable que, ſi l'ïambe n'a pas eu la préférence dans la Poéſie *élégiaque* comme dans la Poéſie dramatique, c'eſt que l'Elégie étoit miſe en chant.

Quintilien regarde Tibulle comme le premier des poète *élégiaques* ; mais il ne parle que du ſtyle : *Mihi terſus atque*

elegans maximè videtur. Pline le jeune préfère Catulle, sans doute pour les Elégies qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Ce que nous connoissons de lui de plus délicat & de plus touchant, ne peut guère être mis que dans la classe des Madrigaux. *Voyez* MADRIGAL. Nous n'avons d'Elégies de Catulle, que quelque vers à Ortalus sur la mort de son frère ; la chevelure de Bérénice, Elégie foible, imitée de Callimaque ; une épître à Mallius, où sa douleur, sa reconnoissance, & ses amours sont comme entrelacés de l'histoire de Laodamie, avec assez peu d'art & de goût ; enfin l'aventure d'Ariane & de Thésée, épisode enchâssé dans son Poème sur les noces de Thétis, contre toutes les règles de l'ordonnance, des proportions, & du dessein. Tous ces morceaux sont des modèles du style *élégiaque* ; mais par le fond des choses, ils ne méritent pas même, à mon avis, que l'on nomme Catulle à côté de Tibulle & de Properce : aussi l'abbé Souchai ne l'a-t-il pas compté parmi les *élégiaques*

latins. (*Mém. de l'acad. des Inscriptions & Belles-Lettres, tome 7.*) Mais il prétend que Tibulle est le seul qui ait connu & exprimé parfaitement le vrai caractère de l'Elégie, en quoi je prends la liberté de n'être pas de son avis, plus éloigné encore du sentiment de ceux qui donnent la préférence à Ovide. (*Voyez* ÉLÉGIE.) Le seul avantage qu'Ovide ait sur ses rivaux, est celui de l'invention; car ils n'ont fait le plus souvent qu'imiter les grecs, tels que Mimnerme & Callimaque. Mais Ovide, quoiqu'inventeur, avoit pour guides & pour exemples ses rivaux Tibulle & Properce, qui venoient d'écrire avant lui.

Si l'on demande quel est l'ordre dans lequel ces poètes se sont succédé, il est marqué dans ces vers d'Ovide. *Trist. lib. 4. Eleg. 10.*

. . . . Nec amara Tibullo
Tempus amicitiæ fata dedêre meæ.
Successor fuit hic tibi, Galle; Propertius, illi.
Quartus ab his serie temporis ipse fui (a).

(a) « Les sévères destinées ne donnèrent pas à

Il ne nous reste rien de ce Gallus ; mais si c'est le même que le Gallus ami de Properce, il a dû être le plus véhément de tous les poètes *élégiaques*, comme il a été le plus dur, au jugement de Quintilien.

ELÉGIE. Dans sa simplicité touchante & noble, elle réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des Lettres, l'un des genres de Poésie qu'on a le plus négligés : on y a même attaché l'idée d'une tristesse fade : soit qu'on ne distingue pas assez la tendresse de la fadeur ; soit que les poètes, sur l'exemple desquels cette opinion s'est établie, aient pris eux-mêmes le style doucereux pour le style tendre.

Il n'est donc pas inutile de développer

Tibulle le temps de jouir de mon amitié. Gallus lui succéda, & Properce à Gallus. Je suis venu le quatrième ».

ici le caractère de l'*Elégie*, d'après les modèles de l'antiquité.

Comme les froids législateurs de la Poésie n'ont pas jugé l'*Elégie* digne de leur sévérité, elle jouit encore de la liberté de son premier âge. Grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'univers; Tibulle, les tourmens du Tartare: l'un & l'autre en ont fait des tableaux dignes tour à tour de Raphaël, du Corrège, & de l'Albane. Ovide ne cesse d'y jouer avec les flèches de l'Amour.

Cependant, pour en déterminer le caractère par quelques traits particuliers, je la diviserai en trois genres, le passionné, le tendre, & le gracieux.

Dans tous les trois elle prend également le ton de la douleur & de la joie: car c'est sur-tout dans l'*Elégie* que l'Amour est un enfant qui pour rien s'irrite

ou s'appaise, qui pleure & rit en même temps. Par la même raison, le tendre, le passionné, le gracieux ne sont pas des genres incompatibles dans l'*Elégie* amoureuse; mais dans leur mélange il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *Torqueor, infelix !* on ne doit pas comparer la rougeur de sa maîtresse convaincue d'infidélité, à *la couleur du ciel, au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lis*, &c. (Ovid. *amor. lib.* 2. *El.* 5.) Au moment où l'on crie à ses amis: *Enchaînez-moi, je suis un furieux, j'ai battu ma maîtresse*, on ne doit penser *ni aux fureurs d'Oreste, ni à celles d'Ajax.* (Ibid. *lib.* 1. *el.* 7.) Que ces écarts sont bien plus naturels dans Properce! *On m'enlève ce que j'aime*, dit-il à son ami, *& tu me défends les larmes! Il n'y a d'injures sensibles qu'en amour.... C'est par-là qu'ont commencé les guerres, c'est par-là que Troye a péri..... Mais pourquoi recourir à l'exemple des grecs? c'est toi, Romulus, qui nous as donné celui du*

crime : en enlevant les ſabines, tu appris à tes néveux à nous enlever nos amantes, &c. (*Liv. 2. El. 7.*)

En général, le ſentiment domine dans le genre paſſionné, c'eſt le caractère de Properce ; l'imagination domine dans le gracieux, c'eſt le caractère d'Ovide. Dans le premier, l'imagination modeſte & ſoumiſe, ne ſe joint au ſentiment que pour l'embellir, & ſe cache en l'embelliſſant, *ſubſequiturque*. Dans le ſecond, le ſentiment humble & docile ne ſe joint à l'imagination que pour l'animer, & ſe laiſſe couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant réfroidiroit l'un, comme un pathétique trop fort obſcurciroit l'autre. La paſſion rejette la parure des grâces, les grâces ſont effrayées de l'air ſombre de la paſſion ; mais une émotion douce ne les rend que plus touchantes & plus vives : c'eſt ainſi qu'elles règnent dans l'*Elégie* tendre, & c'eſt le genre de Tibulle.

C'eſt pour avoir donné à un ſentiment foible le ton du ſentiment paſſionné, que

l'*Elégie* est devenue fade. Rien n'est plus insipide qu'un désespoir de sang froid. On a cru que le pathétique étoit dans les mots ; il est dans les tours & dans les mouvemens du style. Ce regret de Properce après s'être éloigné de Cinthie,

Nonne fuit melius dominæ pervincere mores (a) ?

ce regret, dis-je, seroit froid. Mais combien la réflexion l'anime !

Quamvis dura, tamen rara puella fuit (b).

C'est une étude bien intéressante que celle des mouvemens de l'ame dans les *Elégies* de ce poète, & de Tibulle son rival. *Je veux*, dit Ovide, *que quelque jeune homme, blessé des mêmes traits que moi, reconnoisse dans mes vers tous les signes de sa flamme, & qu'il s'écrie après un long étonnement : Qui peut avoir appris à ce poète à si bien peindre mes malheurs ?* C'est la règle générale de la Poésie

---

(a) « N'eût-il pas mieux valu tâcher de vaincre les caprices de ma maîtresse » ?

(b) « Malgré toute sa cruauté, Cinthie étoit une fille rare ».

pathétique. Ovide la donne; Tibulle & Properce la suivent, & la suivent bien mieux que lui.

Quelques poètes modernes se sont persuadé que l'*Elégie* plaintive n'avoit pas besoin d'ornemens : non, sans doute, lorsqu'elle est passionnée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour attendrir en sa faveur; son désordre, son égarement, la pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux, sont les armes de sa douleur, & c'est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l'*Elégie* passionnée.

Mais une amante qui n'est qu'affligée, doit réunir, pour nous émouvoir, tous les charmes de la beauté, la parure, ou plutôt le négligé des grâces. Telle doit être l'*Elégie* tendre, semblable à Corine au moment de son réveil :

Sæpe etiam, nondum digestis mane capillis,
Purpureo jacuit semisupina thoro;
Tumque fuit neglecta decens.

Un sentiment tranquille & doux, tel qu'il règne dans l'*Elégie* tendre, a besoin d'être

nourri ſans ceſſe par une imagination vive & féconde. Qu'on ſe figure une perſonne triſte & rêveuſe, qui ſe promène dans une campagne, où tout ce qu'elle voit lui rappelle ce qui l'intéreſſe, & l'y ramène à chaque inſtant : telle eſt, dans l'*Elégie* tendre, la ſituation de l'ame à l'égard de l'imagination. Quels tableaux ne ſe fait-on pas dans ces douces rêveries ? *Tantôt on croit voyager ſur un vaiſſeau avec ce que l'on aime ; on eſt expoſé à la même tempête ; on dort ſur le même rocher, à l'ombre du même arbre ; on ſe déſaltère à la même ſource ; ſoit à la poupe ſoit à la proue du navire, une planche ſuffit pour deux ; on ſouffre tout avec plaiſir ; qu'importe que le vent du midi, ou celui du nord, enfle la voile ? pourvu qu'on ait les yeux attachés ſur ſon amante, Jupiter embraſeroit le vaiſſeau, on ne trembleroit que pour elle.* (Prop. l. 2. El. 28.) *Tantôt on ſe peint ſoi-même expirant : on tient d'une défaillante main la main d'une amante éplorée ; elle ſe précipite ſur le lit où l'on va mourir ;*

elle ſuit ſon amant juſques ſur le bûcher; elle couvre ſon corps de baiſers mêlés de larmes; on voit les jeunes garçons & les jeunes filles revenir de ce ſpectacle les yeux baiſſés & mouillés de pleurs; on voit ſon amante s'arrachant les cheveux & ſe déchirant les joues; on la conjure d'épargner les mânes de ſon amant, de modérer ſon déſeſpoir. (Tib. l. 1. El. 2.) C'eſt ainſi que dans l'*Elégie* tendre le ſentiment doit être ſans ceſſe animé par les tableaux que l'imagination lui préſente. Il n'en eſt pas de même de l'*Elégie* paſſionnée: l'objet préſent y remplit toute l'ame; la paſſion ne rêve point.

On peut entrevoir quel eſt le ton du ſentiment dans Tibulle & dans Properce, par les extraits que j'en ai donnés, n'ayant pas oſé les traduire. Mais ce n'eſt qu'en les liſant dans l'original, qu'on peut ſentir le charme de leur ſtyle: tous deux faciles avec préciſion, véhémens avec douceur, pleins de naturel, de délicateſſe, & de grâces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant & le plus poli

des poètes élégiaques latins ; cependant il avoue que Properce a des partisans qui le préfèrent à Tibulle ; & sans l'emploi un peu trop fréquent qu'il fait de son érudition, je serois de ce nombre. A l'égard du reproche que Quintilien fait à Ovide d'être ce qu'il appelle *lascivior* ; soit que ce mot-là signifie *moins châtié*, ou *plus diffus*, ou *trop livré à son imagination*, trop amoureux de son bel esprit, *nimium amator ingenii sui*, ou *d'une mollesse trop négligée dans son style* (car on ne sauroit l'entendre comme le *lasciva puella* de Virgile, *d'une volupté attrayante*) ; ce reproche dans tous les sens, me semble également fondé. Aussi Ovide n'a-t-il excellé que dans l'*Elégie* gracieuse, où les négligences sont plus excusables.

Aux traits dont Ovide s'est peint à lui-même l'*Elégie* amoureuse, on peut juger du style & du ton qu'il lui a donnés.

Venit odoratos Elegia *nexa capillos.*

. . . .

Forma decens, vestis tenuissima, cultus amantis.

. . . . *Limis subrisit ocellis.*

Fallor, an in dextrâ myrtea virga fuit (a)?

Il y prend quelquefois le ton plaintif; mais ce ton-là même eſt un badinage.

Croyez qu'il eſt des dieux ſenſibles à l'injure.
Après mille ſermens Corine ſe parjure;
En a-t-elle perdu quelqu'un de ſes attraits?
Ses yeux ſont-ils moins beaux, ſon teint eſt-il moins frais?
Ah! ce Dieu, s'il en eſt, ſans doute aime les belles;
Et ce qu'il nous défend, n'eſt permis que pour elles.

L'amour, avec ce front riant & cet air léger, peut être auſſi ingénieux, auſſi brillant que veut le poète. La parure ſied bien à la coquetterie : c'eſt elle qui peut avoir les cheveux entrelacés de roſes. C'eſt ſur le ton galant qu'un amant peut dire :

Cherche un amant plus doux, plus patient que moi.
Du tribut de mes vœux ma poupe couronnée,
Brave au port les fureurs de l'onde mutinée.

(a) « L'*Elégie* vint à moi les cheveux parfumés & noués avec grâce. Son air étoit décent; ſa robe, légère; ſa parure, celle d'une amante. Elle me regarda d'un œil oblique en ſouriant. Si je ne me trompe, elle avoit à la main un rameau de myrte ».

C'est là que seroit placée cette métaphore, si peu naturelle dans une *Elégie* sérieuse :

Nec procul à metis quas penè tenere videbar,
Curriculo gravis est facta ruina meo (*a*).
Trist. *l.* 4. *El.* 8.

Tibulle & Properce, rivaux d'Ovide dans l'*Elégie* gracieuse, l'ont ornée comme lui de tout les trésors de l'imagination. Dans Tibulle, le portrait d'Apollon qu'il voit en songe ; dans Properce, la peinture des champs élysées ; dans Ovide, le triomphe de l'amour, le chef-d'œuvre de ses *Elégies*, sont des tableaux ravissans : & c'est ainsi que l'*Elégie* doit être parée de la main des grâces, toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion ou attendrie par le sentiment. C'est à quoi les modernes n'ont pas assez réfléchi : chez eux, le plus souvent l'*Elégie* est froide & négligée, & par conséquent plate & ennuyeuse : car il n'y a

(*a*) « J'ai vu mon char brisé tout près du terme où je semblois atteindre ».

que deux moyens de plaire ; c'eſt d'amuſer ou d'émouvoir.

Nous n'avons encore parlé ni des *Héroïdes* d'Ovide, qu'on doit mettre au rang des *Elégies* paſſionnées ; ni de ſes *Triſtes*, dont ſon exil eſt le ſujet, & que l'on doit compter parmi les *Elégies* tendres.

Sans ce libertinage d'eſprit, cette abondance d'imagination qui refroidit preſque par-tout le ſentiment dans Ovide, ſes *Héroïdes* ſeroient à côté des plus belles *Elégies* de Properce & de Tibulle. On eſt d'abord ſurpris d'y trouver plus de pathétique & d'intérêt que dans les *Triſtes*. En effet, il ſemble qu'un poète doit être plus ému & plus capable d'émouvoir en déplorant ſes malheurs, qu'en peignant les malheurs d'un perſonnage imaginaire. Cependant Ovide eſt plein de chaleur, lorſqu'il ſoupire, au nom de Pénélope, après le retour d'Ulyſſe ; il eſt glacé, lorſqu'il ſe plaint lui-même des rigueurs de ſon exil à ſes amis & à ſa femme. La première raiſon qui ſe pré-

sente de la foiblesse de ses derniers vers, est celle qu'il en donne lui-même.

Da mihi Mæoniden, & tot circumspice casus;
Ingenium tantis excidet omne malis.

« Qu'on me donne un Homère en butte au même sort;
« Son génie accablé cédera sous l'effort ».

Mais le malheur, qui émousse l'esprit, qui affaisse l'imagination, & qui énerve les idées, semble devoir attendrir l'ame & remuer le sentiment : or c'est le sentiment qui est la partie foible de ses *Elégies*, tandis qu'il est la partie dominante des *Héroïdes*. Pourquoi ? parce que la chaleur de son génie étoit dans son imagination, & qu'il s'est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a ressenti les siens. Une preuve qu'il les ressentoit foiblement, c'est qu'il les a mis en vers :

Les foibles déplaisirs s'amusent à parler;
Et quiconque se plaint, cherche à se consoler.

A plus forte raison, quiconque se plaint en cadence. Cependant il semble ridicule de prétendre qu'Ovide, exilé de

Rome dans les déſerts de la Scythie, ne fût point pénétré de ſon malheur. Qu'on liſe, pour s'en convaincre, cette *Elégie* où il ſe compare à Ulyſſe; que d'eſprit, & combien peu d'ame! Oſons le dire à l'avantage des Lettres: le plaiſir de chanter ſes malheurs en étoit le charme; il les oublioit en les racontant; il en eût été accablé, s'il ne les eût pas écrits; & ſi l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'eſt parce qu'il ſe plaiſoit à les peindre.

Mais lorſqu'il veut exprimer la douleur d'un autre, ce n'eſt plus dans ſon ame, c'eſt dans ſon imagination qu'il en puiſe les couleurs: il ne prend plus ſon modèle en lui-même, mais dans les poſſibles: ce n'eſt pas ſa manière d'être, mais ſa manière de concevoir qui ſe reproduit dans ſes vers; & la contention du travail, qui le déroboit à lui-même, ne fait que lui repréſenter plus vivement un perſonnage ſuppoſé. Ainſi, Ovide eſt plus Briſéis ou Phèdre dans

les *Héroïdes*, qu'il n'eſt Ovide dans les *Triſtes*.

Toutefois autant l'imagination diſſipe & affoiblit dans le poète le ſentiment de ſa ſituation préſente, autant elle approfondit les traces de ſa ſituation paſſée. La mémoire eſt la nourrice du génie. Pour peindre le malheur, il n'eſt pas beſoin d'être malheureux, mais il eſt [illegible] de l'avoir été.

Une comparaiſon va rendre ſenſible la raiſon que je viens de donner de la froideur d'Ovide dans les *Triſtes*.

Un peintre affligé ſe voit dans un miroir; il lui vient dans l'idée de ſe peindre dans cette ſituation touchante: doit-il continuer à ſe regarder dans la glace, ou ſe peindre de mémoire après s'être vu la première fois? S'il continue de ſe voir dans la glace, l'attention à bien ſaiſir le caractère de ſa douleur, & le déſir de le bien rendre, commencent à en affoiblir l'expreſſion dans le modèle. Ce n'eſt rien encore. Il deſſine les premiers traits;

il voit qu'il prend la ressemblance, il s'en applaudit; le plaisir du succès se glisse dans son ame, se mêle à sa douleur, & en adoucit l'amertume; les mêmes changemens s'opèrent sur son visage, & le miroir les lui répète: mais le progrès en est insensible, & il copie sans s'apercevoir qu'à chaque instant ce n'est plus la même figure. Enfin, de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d'un homme content, au lieu du portrait d'un homme affligé. Il veut revenir à sa première idée; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l'expression de la douleur: mais la glace ne lui rend plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la voit. N'eût-il pas mieux réussi à la rendre, s'il l'eût copiée d'après un autre, ou si l'imagination & la mémoire lui en avoient rappelé les traits? C'est ainsi qu'Ovide a manqué la nature, en voulant l'imiter d'après lui-même.

Mais, dira-t-on, Properce & Tibulle ont si bien exprimé leur situation pré-

ſente, même dans la douleur ! Oui, ſans doute ; & c'eſt le propre du ſentiment qui les inſpiroit, de redoubler par l'attention qu'on donne à le peindre. L'imagination eſt le ſiége de l'amour : c'eſt là que ſes déſirs s'allument, c'eſt là que ſes regrets s'irritent, & c'eſt là que les poètes élégiaques en ont puiſé les couleurs. Il n'eſt donc pas étonnant qu'ils ſoient plus tendres, à proportion qu'ils s'échauffent davantage l'imagination ſur l'objet de leur tendreſſe ; & plus ſenſibles à ſon infidélité ou à ſa perte, à meſure qu'ils s'en exagèrent le prix. Si Ovide avoit été amoureux de ſa femme, la ſixième *Elégie* du premier livre des *Triſtes* ne ſeroit pas compoſée de froids éloges & de vaines comparaiſons. La fiction tient lieu aux amans de la réalité ; & les plus paſſionnés n'adorent ſouvent que leur propre ouvrage, comme le ſculpteur de la fable. Il n'en eſt pas ainſi d'un malheur réel, comme l'exil & l'infortune : le ſentiment en eſt fixe dans l'ame : c'eſt une douleur que chaque inſtant,

que chaque objet reproduit, & dont l'imagination n'eſt ni le ſiége ni la ſource. Il faut donc, ſi l'on parle de ſoi-même, parler d'amour dans l'*Elégie* pathétique. On peut bien y faire gémir une mère, une ſœur, un ami tendre; mais ſi l'on eſt cet ami, cette mère, ou cette ſœur, on ne ſera point d'*Elégie*, ou l'on s'y peindra foiblement.

Les meilleures des *Elégies* modernes ſont connues ſous d'autres titres. Les *Idylles* de madame Deshoulières aux moutons, aux fleurs, ſont des modèles de l'Elégie dans le genre gracieux: les vers de Voltaire ſur la mort de mademoiſelle Lecouvreur, ſont un modèle encore plus parfait de l'*Elégie* paſſionnée, & auquel Tibulle & Properce même n'ont peut-être rien à oppoſer.

On retrouve quelque foible trace de l'*Elégie* ancienne dans la quatrième & la ſixième des *Elégies* de Marot. Dans l'une, en paſſant au poëte l'allégorie du cœur, ſi uſitée dans ce temps-là, on lui ſaura

gré du ſentiment naïf qui règne dans ſon ſtyle.

Son cœur, qu'il a laiſſé à ſa maîtreſſe, revient à lui, & ſe plaint d'elle, comme un captif échappé de ſa chaîne.

Or ne ſe peut la choſe plus nier.
Regarde-moi. Je ſemble un priſonnier
Qui eſt ſorti d'une priſon obſcure,
Où l'on n'a eu de lui ne ſoin ne cure. . . .
Je ſuis ton cœur qu'elle tient en émoi.
Je ſuis ton cœur, aye pitié de moi. . . .
Ainſi parloit mon cœur, plein de martyre.
Et je lui dis, Mon cœur, que veux-tu dire?
D'elle tu as voulu être amoureux;
Et puis te plains que tu es douloureux!
Sais-tu pas bien qu'amour a de coutume
D'entremêler les plaiſirs d'amertume? . . . .
Refus, oubli, jalouſie, & langueur
Suivent amours: & pour ce donc, mon cœur,
Retourne-t'en.

Dans l'autre, le poète raconte à ſa maîtreſſe un ſonge qu'il a fait.

Le plus grand bien qui ſoit en amitié,
Après le don d'amoureuſe pitié,
Eſt s'entr'écrire, ou ſe dire de bouche,
Soit bien, ſoit deuil, tout ce qui au cœur touche.

Partant

Partant je veux, ma mie & mon désir,
Que vous ayez votre part du plaisir
Qui en dormant l'autre nuit me survint.

Avis me fut que vers moi tout seul vint
Le dieu d'amour, aussi clair qu'une étoile,
Le corps tout nu, sans drap, linge, ne toile.
Et si avoit (afin que l'entendez)
Son arc alors & ses yeux débandés,
Et en sa main celui trait bienheureux
Lequel nous fit l'un de l'autre amoureux.

En ordre tel approche & me vient dire :
« Loyal amant, ce que ton cœur désire
» Est assuré : celle qui est tant tienne
» Ne t'a rien dit, pour vrai, qu'elle ne tienne ;
» Et, qui plus est, tu es en tel crédit,
» Qu'elle a foi ferme en ce que lui as dit ».

Ainsi Amour parloit ; & en parlant
M'assura fort. Adonc, en ébranlant
Ses aîles d'or, en l'air s'est envolé ;
Et au réveil, je fus tant consolé,
Qu'il me sembla que du plus haut des cieux
Dieu m'envoyoit ce propos gracieux.

Lors prins la plume ; & par écrit fut mis
Ce songe mien que je vous ai transmis,
Vous suppliant, pour me mettre en grand heur,
Ne faire point le dieu d'amours menteur.

Je me permets de transcrire ici ces deux morceaux, parce qu'ils sont peu

connus, & qu'ils font époque dans l'hiſ-
toire du goût.

La Fontaine, qui ſe croyoit amoureux, a voulu faire des *Elégies* tendres : elles ſont au deſſous de lui. Mais celle qu'il a faite ſur la diſgrace de ſon protecteur, adreſſée aux nymphes de Vaux, eſt un modèle de Poéſie, de ſentiment, & d'Eloquence. M. Fouquet, du fond de ſa priſon, inſpiroit à La Fontaine les vers les plus touchans, tandis qu'il n'inſpiroit pas même la pitié à ſes amis de cour : leçon bien frappante pour les Grands, & bien glorieuſe pour les Lettres.

Du reſte, les plus beaux traits de cette *Elégie* de La Fontaine ſont auſſi bien exprimés dans la première du troiſième livre des *Triſtes*, & n'y ſont pas auſſi attendriſſans. Pourquoi ? parce qu'Ovide parle pour lui, & La Fontaine pour un autre. C'eſt encore un des priviléges de l'amour, de pouvoir être humble & ſuppliant ſans baſſeſſe ; mais ce n'eſt qu'à lui qu'il appartient de flatter la main qui le frappe. On peut être enfant aux ge-

noux de Corine ; mais il faut être homme devant l'empereur.

ELOQUENCE. Lorsqu'on l'a définie l'art de persuader, on n'a pensé qu'à l'*Eloquence* du Barreau & de la Tribune. Mais, 1°. l'*Eloquence* étoit un don avant que d'être un art ; & l'art même en seroit inutile à qui n'en auroit pas le don. L'*Eloquence* artificielle n'est donc que l'*éloquence* naturelle, éclairée & réglée dans l'usage de ses moyens. (*Voyez* RHÉTORIQUE). 2°. Persuader n'est pas toujours l'intention de l'*Eloquence* ; & ni celle du Théâtre, ni celle de la Chaire, n'a essentiellement ni habituellement la persuasion pour objet. Très-souvent elle la suppose, & ne fait que s'en prévaloir.

Pour donner une idée plus étendue & plus complette de l'*Eloquence*, je croirois donc pouvoir la définir la faculté d'agir sur les esprits & sur les ames par le moyen de la parole. *Sur les esprits*, c'est le talent d'instruire ; *sur les ames*,

c'eſt le talent d'intéreſſer & d'émouvoir : & de ces deux talens réſulte au plus haut point le talent de perſuader.

Il eſt une expreſſion muette, qui par les yeux fait paſſer à l'ame le ſentiment & la penſée ; & c'eſt pour l'orateur un moyen ſi puiſſant, que non ſeulement il ſupplée à la foibleſſe de la parole, mais que ſans la parole il produit quelquefois tous les effets de l'*Eloquence* : auſſi dit-on, *l'Eloquence des yeux*, *l'Eloquence des larmes*, *l'Eloquence du geſte*. *Voyez* DÉCLAMATION. Mais ici je ne conſidère que l'*Eloquence* de la parole, ſans égard même aux accens de la voix, qui lui donnent tant de pouvoir.

Par la parole, une ame agit ſur d'autres ames, un eſprit ſur d'autres eſprits. Or l'effet de cette action eſt de vaincre une réſiſtance ; & cette réſiſtance eſt active ou paſſive. Si elle n'eſt que paſſive, elle eſt foible ; ſi elle eſt active, elle eſt plus ou moins forte, ſelon le degré d'énergie des mouvemens que l'ame ou que l'eſprit op-

pose au mouvement qu'on lui veut imprimer. Expliquons cette mécanique.

Par la résistance passive, j'entends le doute, l'irrésolution de l'esprit, l'indifférence & le repos de l'ame ; & par la résistance active, j'entends une prévention, une inclination, une résolution décidée & contraire.

Si l'une ou l'autre résistance est dans l'entendement, & n'est que dans l'entendement, pour la vaincre on n'a pas besoin des grands moyens de l'*Eloquence*. J'ignore, je doute, j'hésite, en attendant que l'on m'éclaire & que l'on me décide : c'est la plus foible des résistances, l'équilibre de la raison ; & pour le rompre, il suffira de la vérité simple, ou de sa ressemblance : c'est là ce qu'on appelle instruire.

Mais à l'ignorance où je suis se joint le préjugé, l'erreur, le faux savoir, une forte présomption, une opinion établie & affermie par l'habitude. Alors toutes les forces du raisonnement se réuniront pour la vaincre : c'est ce qu'on appelle

prouver ; & c'eſt l'ouvrage de la dialectique, qui eſt comme le nerf de l'*Eloquence.*

Au lieu de la prévention, ou avec elle, ſuppoſez-moi une langueur, une inertie, une indolence qui ſe refuſe à l'attention que vous me demandez, une répugnance de vanité pour vos leçons & vos lumières ; dès-lors l'art de m'apprivoiſer, de m'amuſer en m'inſtruiſant, de me cacher le deſſein de m'inſtruire, ou de me rendre l'inſtruction facile, agréable, attrayante, commence à être néceſſaire. La vérité ſimplement énoncée ne ſuffit pas, il faut l'animer, l'embellir ; & comme la réſiſtance à vaincre ne tient pas moins à la molleſſe de mon ame qu'à l'indolence de mon eſprit, il eſt beſoin que votre langage ait quelque choſe de piquant, de ſéduiſant, d'intéreſſant pour elle. Ici l'on voit que l'*Eloquence* peut aider la philoſophie de quelques-uns de ſes moyens.

Suppoſons à préſent que ma réſiſtance ſoit foible ou nulle du côté de l'eſprit,

mais forte du côté de l'ame. Je ſais confuſément ce que vous m'allez dire, & je veux croire que c'eſt le vrai, l'honnête, l'utile, ou le juſte. Mais ce vrai répugne à mon ame; mais ce qu'il y a d'honnête eſt pénible pour moi; mais ce qu'il y a d'utile, ou ne me touche point, ou doit trop me coûter; mais ce qu'il y a de juſte eſt contraire à mes intérêts, à mes affections, à l'inclination qui me domine, à la paſſion qui m'anime. Ici l'art du dialecticien eſt peu de choſe; car ce n'eſt plus ſur la raiſon, mais ſur l'ame, qu'il faut agir.

Qu'enfin l'ame & l'eſprit réuniſſent leurs forces pour vous réſiſter de concert, & que tous les deux ſoient aliénés, mon ame par des affections & des inclinations contraires, mon eſprit par des préventions & de fortes préſomptions : c'eſt ici bien évidemment la grande lice de l'*Eloquence*, car elle y trouve raſſemblés tous ſes ennemis à la fois; & pour diſtribuer & diriger ſes forces, ſon premier ſoin ſera de connoître les leurs. Rarement elles

ſont égales : tantôt c'eſt l'opinion qui décide la volonté, tantôt & plus ſouvent c'eſt la volonté qui l'entraîne. Un juge intègre, par exemple, s'il eſt aliéné, c'eſt par les apparences : c'eſt ſon opinion qu'il s'agit de changer ; ſon inclination la ſuivra. Mais un peuple ému ſe ſoulève : c'eſt la paſſion qui l'emporte, c'eſt elle qu'il faut réfréner.

Le réſultat de cette analyſe eſt d'abord que, ſelon l'effet que veut produire celui qui parle, ſon élocution doit prendre un caractère analogue à ſes vues. S'il ne parle que pour ſe faire entendre & pour exprimer ſa penſée, la correction, la clarté, les bienſéances du langage feront les qualités du ſien. Si en même temps il veut inſtruire, & qu'il ait beſoin pour cela d'une longue ſuite d'idées, la méthode lui eſt néceſſaire pour les expoſer nettement & dans leur ordre naturel. Si pour inſtruire il ne lui ſuffit pas de bien diſpoſer ſes idées, & ſi dans les eſprits il a quelque doute à lever, quelques préventions à vaincre, il faut alors que la

logique vienne à l'appui de la méthode, & que non seulement il classe ses idées, mais qu'il sache les enchaîner, les extraire l'une de l'autre, ou les faire aboutir ensemble au même point. Si au lieu d'instruire il veut plaire, ou s'il veut plaire en instruisant, il faut qu'il sacrifie aux Grâces, qu'il étudie & recherche avec soin les élégances, les richesses, les agrémens de l'expression, & ce qu'il y a de plus séduisant & pour l'esprit & pour l'oreille : enfin s'il se propose d'intéresser & d'émouvoir, de *mettre*, comme dit Plutarque, *la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raison*, ou bien, comme dit Cicéron, *d'attirer à soi les esprits, de remuer les volontés, de les pousser où bon lui semble, de les ramener d'où il veut* (a); c'est à l'ame qu'il doit parler, c'est par elle qu'il doit soumettre & dominer l'entendement; & pour cela posséder l'art

(a) *Mentes allicere, voluntates impellere quò velis, unde autem velis deducere.*

de maîtriser les passions, de se ménager avec elles de secrètes intelligences, de les faire agir à son gré : c'est le grand œuvre de l'*Eloquence* ; & c'est ce qu'on appelle le talent de persuader.

On voit donc bien comment persuader n'est pas convaincre : & en effet, lorsque la résistance de l'entendement est forcée, l'objet de la conviction est rempli ; celui de la persuasion ne l'est pas : souvent même il est loin de l'être. La conviction, qui ne laisse à l'esprit aucune liberté de lui échapper, n'a aucun empire sur l'ame ; & la volonté lui résiste encore avec toute sa force, lorsque la raison lui a cédé. Au contraire la persuasion, sans exercer la même violence à l'égard de l'esprit, ôte insensiblement à l'ame toute espèce de résistance. L'une domine à force ouverte, l'autre s'insinue & pénètre par tous les moyens de séduire, d'intéresser, & d'émouvoir. Mais l'une domine l'entendement qui est une faculté passive ; l'autre gagne, captive, & met en mouvement les facultés de l'ame les plus actives,

l'imagination & le ſentiment ; & avec ces deux grands mobiles elle remue la volonté.

Mais le talent d'agir ſur l'ame, qui eſt le propre de l'*Eloquence*, & qui en imprime le caractère à tous les genres d'élocution où il ſe fait ſentir, n'eſt pas excluſivement réſervé à la perſuaſion. Celle-ci eſt éminemment le ſuccès de l'art oratoire ; & toutes les fois qu'il s'agit d'amener un tribunal ou tout un peuple, non ſeulement à penſer comme on penſe, à s'affecter de ce qu'on ſent, mais à vouloir ce que l'on veut, à prendre une réſolution ou à renoncer à celle qu'il a priſe, à trouver juſte & bon ce qu'on propoſe comme tel, ou à le condamner comme injuſte, à le déteſter comme odieux, à le proſcrire comme inſenſé, comme honteux, comme nuiſible ; plaire, intéreſſer, émouvoir, ne ſont pour l'orateur que des moyens : ſon but eſt au delà ; & il le manque s'il n'obtient pas une pleine perſuaſion.

Mais combien de fois, dans la Chaire,

au Théâtre, dans des écrits qui émeuvent l'ame, ne voit-on pas éclater l'*Eloquènce*, sans qu'elle ait cependant rien à persuader ?

Qu'auroient à nous persuader Andromaque, Mérope, Hécube ? Qu'elles sont malheureuses ? Nous le voyons assez ; & sans toute cette *Eloquence*, l'action pantomime elle seule produiroit son illusion. *Voyez* ELOQUENCE POÉTIQUE.

J'ai fait voir ailleurs que la Chaire est une lice comme le Barreau, mais que dans ce combat de l'*Eloquence* contre les passions humaines, la preuve est bien souvent le plus foible de ses moyens. Il est presque nul dans les harangues ; & si dans l'accusation & le blâme il est de première nécessité, ce n'est jamais à la rigueur qu'on l'exige dans la louange. Souvent même il y est superflu. Avant que d'entendre Fléchier faisant l'éloge de Turenne, ou Bossuet faisant l'éloge de Condé, on savoit tout d'avance : il ne s'agissoit pas de persuader aux françois qu'ils avoient perdu deux grands hommes, mais de dé-

velopper, d'étendre, d'approfondir l'idée qu'on avoit de leur caractère, de leurs exploits, de leurs vertus, par le tableau frappant d'une vie semée de gloire. Dans l'éloge de Marc-Aurèle, il n'y avoit de même rien à persuader; & cependant qui peut méconnoître l'*Eloquence* dans cet ouvrage?

Dans les sermons, dont l'*Eloquence* approche davantage de celle de la Tribune antique, combien peu de doutes à éclaircir & de questions à débattre? Tout l'auditoire de Massillon étoit persuadé d'avance du petit nombre des élus, lorsque, par ce beau mouvement que Voltaire a tant admiré, il excita autour de lui un frémissement si soudain d'étonnement & de frayeur. Chacun savoit comme lui que *tout passe, & que Dieu seul est immuable;* & cependant quoi de plus éloquent que l'exposition qu'il a faite de cette grande vérité en ces mots? « Une fatale révolution, que rien n'arrête, entraîne tout dans les abîmes de l'éternité; les siècles, les générations, les empires,

tout va se perdre dans ce gouffre, tout y entre, & rien n'en sort. Nos ancêtres nous en ont frayé le chemin, & nous allons le frayer dans un moment à ceux qui viennent après nous. Ainsi les âges se renouvellent, ainsi la *figure du monde* change sans cesse, ainsi les morts & les vivans se succèdent & se remplacent continuellement : rien ne demeure, tout change, tout s'use, tout s'éteint. Dieu seul est toujours le même, & ses années ne finissent point : le torrent des âges & des siècles coule devant ses yeux, &c. »

Ces exemples font assez voir que dans ce genre d'*Eloquence* il s'agit moins de persuader que d'inspirer & d'émouvoir. *Voyez* CHAIRE, ORAISON FUNEBRE.

Il n'en est pas de même de l'*Eloquence* du Barreau & de la Tribune, de celle, dis-je, que les rhéteurs & Cicéron lui-même avoient en vue, lorsqu'ils l'ont définie *l'art de persuader*. Celle-ci en effet suppose au moins dans les esprits & dans les ames le doute & l'irrésolution, & le plus souvent un combat d'opinions &

d'intérêts où il faut vaincre ou succomber ; & c'est là, comme je l'ai dit, le vrai champ clos de l'*Eloquence*.

Qu'en effet l'avis qu'on propose soit mis en délibération, où que la cause que l'on plaide soit débattue & soumise à des juges ; loin de supposer les esprits déjà persuadés ou enclins à la persuasion, il n'est point de difficultés que l'orateur n'ait à prévoir, & il n'en doit négliger aucune. Il doit sur-tout savoir que la prétention de tout homme qui va juger est d'être impartial & juste, de ne céder qu'à la prépondérance du bon droit & de la raison, & de se croire convaincu, lorsqu'il n'est que persuadé. Ce seroit donc l'aliéner, que de lui laisser voir qu'on attend de son émotion ce qu'il veut qu'on ne doive qu'aux lumières de son esprit & à l'équité de son ame ; & lors même qu'en l'instruisant, on cherche à le gagner, il faut avoir grand soin de déguiser l'appât de l'intérêt qu'on lui présente.

En se plaignant au tribunal où Aristide

présidoit, un plaideur, pour rendre odieux son adversaire, commença par dire que cet homme-là avoit fait dans sa vie beaucoup de mal à Aristide. *Eh! mon ami*, reprit Aristide en l'interrompant, *dis le mal qu'il t'a fait; car c'est ton affaire que je juge, & non pas la mienne.* L'orateur doit s'attendre que tout homme intègre ou qui veut se flatter de l'être, lui répondra comme Aristide, s'il lui laisse entrevoir qu'il veut l'intéresser par des affections personnelles. « Ne paroissons jamais, dit Cicéron, que vouloir instruire & prouver; & que les deux autres moyens (celui de plaire & d'émouvoir) soient répandus dans le plaidoyer, comme le sang l'est dans les veines ».

La preuve est donc la partie éminente, &, en apparence du moins, la partie essentielle du plaidoyer & de la délibération. C'est là comme le point d'appui des grands leviers de l'*Eloquence*, & c'est par-là qu'elle diffère de la vaine déclamation. *Rien n'est beau que le vrai*, a dit Boileau; disons de même, rien n'est

ſort que le vrai. Tous les mouvemens oratoires, tous les moyens les plus violens d'intéreſſer & d'émouvoir, ſont foibles, à moins qu'ils ne portent ſur des motifs ſérieux & ſolides. Avant de s'indigner contre l'iniquité, l'oppreſſion, la violence, il faut avoir prouvé la violence, l'oppreſſion, & l'iniquité : avant que d'invoquer la vengeance des hommes, la colère du ciel contre la calomnie, il faut avoir confondu le calomniateur : avant que de donner des larmes à d'indignes calamités, il faut avoir montré qu'elles ſont accablantes, & qu'elles ne ſont pas méritées. En un mot, la plus grande imprudence que puiſſe commettre l'orateur, c'eſt de paroître négliger dans ſes juges la raiſon & la bonne foi ; c'eſt d'aller droit à leurs paſſions, & d'attaquer l'endroit ſenſible de leur ame avant que d'avoir mis, autant qu'il eſt poſſible, leur opinion en ſûreté, & leur conſcience en repos.

Un peuple n'eſt pas ſi ſevère, ſi délicat, ſi attentif aux moyens qu'on em-

ploie pour le déterminer; mais que dans ses délibérations il soit tranquille, ou qu'il soit ému, ce n'est jamais qu'à l'apparence du vrai, de l'honnête, du juste, ou de l'utile qu'il veut se rendre; & la passion, même avec lui, doit commencer par se donner l'autorité de la prudence & de l'ascendant de la raison.

Mais si en *Éloquence* rien n'est fort que le vrai, & si le vrai ou son apparence résulte de la preuve, comment ai-je donc distingué un genre d'*Eloquence* le plus souvent dénué de preuve, & qui ne tend qu'à émouvoir? C'est que la preuve y est supposée, comme elle l'est dans la controverse, à l'égard des faits avoués & des points de droit convenus. Ainsi, toute *Eloquence* qui ne tendra qu'à émouvoir, aura pour base & pour appui, ou une vérité dont personne ne doute, ou une vraisemblance imposante, ou une illusion à laquelle on est d'accord de se livrer.

L'illusion qui suffit à l'*Eloquence* du poëte, ne suffit pas de même à l'*Elo-*

quence de l'orateur. Celle-ci, comme l'autre, eſt quelquefois un art trompeur & menſonger; mais en ſe livrant aux preſtiges de la Poéſie, on ſait qu'on eſt trompé, & on conſent à l'être, au lieu que par les artifices de l'*Éloquence* proprement dite, on eſt trompé ſans le ſavoir, ſans le vouloir, & malgré ſoi. Il ne s'agit, avec la Poéſie, que d'un plaiſir à ſe donner; il s'agit, avec l'*Eloquence*, d'un parti ſérieux à prendre: l'une eſt un jeu, l'autre une affaire: par l'une on veut donc bien être ſéduit pour un moment, mais on ne l'eſt par l'autre qu'autant qu'on l'eſt à ſon inſçu, & qu'on peut croire ne l'être pas. La Poéſie n'a donc pas beſoin d'une pleine perſuaſion; mais l'*Eloquence* la demande. Avec une légère apparence de vérité la Poéſie obtient ſes ſuccès; l'*Eloquence* manque les ſiens dès qu'elle laiſſe ſoupçonner le menſonge.

Voilà pourquoi, dans les cauſes mêmes & dans les délibérations qui ſe prêtoient le mieux aux mouvemens de l'*Eloquence*

pathétique, les anciens attachoient encore tant d'importance aux moyens de la preuve. Mais ni dans la preuve ils ne perdoient de vue l'avantage d'agir sur l'ame, ni dans le pathétique ils ne cessoient d'agir sur l'esprit & sur la raison. Ils avoient fait du raisonnement un langage plein de chaleur, & de l'*Eloquence* pathétique un raisonnement plein de force. Ainsi, ces deux moyens se pénétroient l'un l'autre, & ne formoient, comme les solides & les fluides du corps humain, qu'un tout vivant & animé. Ils avoient fait de l'exposition un tableau frappant & rapide, & tout ce que l'imagination a de pouvoir sur l'ame, ils l'y employoient à l'ébranler. Ils avoient fait de la discussion, de la réfutation des moyens opposés, une lutte pressante, où tous les nerfs & tous les muscles de l'*Eloquence* étoient tendus, & durant laquelle ni l'adversaire ni le juge n'avoit le temps de respirer. Enfin lorsqu'ils sembloient avoir épuisé toute leur force à terrasser leur ennemi, on les voyoit se relever avec

une vigueur nouvelle ; & c'étoit alors que se déployoient les grands ressorts du pathétique. Avoir instruit, prouvé, réfuté, n'étoit rien ; il falloit émouvoir : *In quo sunt omnia*, dit Cicéron. Mais les caractères du pathétique étoient différens selon les genres. Dans le sublime, il étoit véhément, fulminant, déchirant. Dans le tempéré, il étoit doux, insinuant, & modeste avec dignité ; dans l'humble, il étoit timide & suppliant, il faisoit parler la prière, il intéressoit la pitié, il obtenoit de douces larmes. Il mesuroit dans tous les trois ses tentatives à ses forces, & ne tiroit ses mouvemens que du fond même de la cause & des moyens qu'elle lui présentoit, évitant, comme des écueils, l'enflure & la déclamation. Dans le genre délibératif, il avoit pour moyens le reproche, l'indignation, la menace : *le reproche* d'inaction, d'indolence, de lâcheté ; *l'indignation* pour des conseils perfides, honteux, ou funestes ; *la menace* des maux ou des périls dont il falloit sauver la république, & auxquels

l'exposoit l'oubli de ses intérêts les plus chers, de son salut & de sa gloire, &c.

Dans le genre démonstratif pour le blâme & pour la louange, comme dans le judiciaire pour l'accusation & pour la défense personnelle, il avoit pour moyen les plus vives peintures des vertus & des crimes, du foible dans l'oppression, de l'innocent dans le malheur, du grand homme persécuté & indignement outragé, de ses bienfaits, de ses services, de sa modeste simplicité, de sa dignité courageuse, de sa constance inaltérable, du bien qu'il auroit fait encore, & qu'il gémissoit de n'avoir pas fait aux ingrats qui le poursuivoient; de la foule de gens de bien qui s'intéressoient à son sort, de l'orgueil de ses ennemis, de l'insolence de leur triomphe, de la bassesse de leur jalousie, de la noirceur de leurs complots, de leurs lâches persécutions & du succès qu'ils en espéroient, du funeste exemple que donnoit au monde la prospérité des méchans & la disgrace des gens de bien, &c. Tels étoient les

ressorts avec lesquels les orateurs grecs & romains renversoient les opinions, les inclinations, les résolutions d'une multitude assemblée. Aussi faisoient-ils leur étude la plus sérieuse de ces moyens de soulever & de calmer les passions. On peut le voir dans ces livres de Cicéron que je ne cesserai de citer, mais on peut le voir encore mieux dans l'usage qu'il a fait lui-même de ce grand art, comme j'aurai lieu de l'observer plus d'une fois dans le cours de ces Elémens. *Voyez* ORATEUR, PATHÉTIQUE, PERORAISON.

L'homme *éloquent* n'est donc ni celui qui produit une longue suite d'idées, qui les classe, qui les enchaîne, qui les énonce avec clarté, justesse, & bienséance, ni celui qui les agrandit en les développant, ni encore celui qui les pare des graces de l'élocution, qui les anime par des figures, qui les colore par des images, & qui, par le charme du nombre, flatte l'oreille en même temps qu'il séduit l'imagination; c'est celui qui possède & met en œuvre tous ces talens,

& qui en même temps du côté de l'ame connoît bien le fort & le foible ou du juge ou de l'auditoire ; fait toucher à l'endroit sensible, & faire mouvoir à son gré tous les ressorts des passions.

Instruire est la première de ses fonctions, mais elle lui est commune avec le philosophe, l'historien, &c. ; & toutes les fois qu'il ne s'agit que d'une vérité de fait ou de spéculation qui n'intéresse que l'entendement & qui ne touche point aux affections de l'ame, quelque sensible & lumineuse qu'en soit l'exposition, quelque ingénieuse & pressante qu'en soit la preuve, ce n'est point là de l'*Eloquence*. Répandez-y toutes les fleurs d'une imagination brillante, toutes les grâces de l'esprit, tous les charmes du style ; vous serez le plus agréable des rhéteurs, le plus séduisant des sophistes, le plus attrayant des philosophes, vous ne serez pas *éloquent*. Ce n'est qu'autant que la vérité a un côté moral, un intérêt humain, que l'*Eloquence* peut s'en saisir & la manier à son gré. Locke & Malebranche auroient

auroient été ridicules, s'ils avoient affecté le langage oratoire dans l'analyse des facultés de l'entendement humain, & dans leurs spéculations sur l'origine de nos idées. Les rhéteurs méconnoissoient leur art, lorsqu'ils faisoient pérorer leurs disciples sur la figure de la terre & sur la grandeur du soleil. Nos académies l'ont méconnu de même, lorsque, pour leurs prix d'*Eloquence*, elles ont proposé des problêmes de métaphysique, où il n'y avoit rien d'intéressant pour l'ame, & qui n'étoient pour l'esprit lui-même qu'un objet de curiosité.

Celui qui veut être éloquent sur une question générale & abstraite, doit donc savoir la passionner, je veux dire la rapprocher de nos affections morales, sous quelque rapport qui intéresse, ou tel homme, ou tels hommes, ou l'homme en général. alors il en fait une cause, & cette cause est susceptible des mouvemens de l'*Eloquence*. Sans cela, tout ce que l'on fait pour l'animer, n'est que de la déclamation.

Tant que l'on n'a recommandé aux femmes de nourrir leurs enfans que comme un usage salutaire, ce précepte, réduit à ses raisons physiques, n'a eu rien de commun avec l'*Eloquence*. Rousseau l'a pris du côté moral : il a opposé la nature & les saints devoirs de la maternité à l'opinion, à l'usage, aux prétextes du luxe & de la mollesse ; il en a fait un objet sacré, & il est devenu l'avocat de l'enfance & des bonnes mœurs.

Quoi de moins favorable à l'*Eloquence* que l'administration économique d'un état ? On en a fondé la théorie sur des principes d'humanité, d'équité, de bonne morale ; & des calculs ont été *éloquens*. Celui de la durée moyenne de la vie est tristement & froidement aride sous la plume d'un naturaliste. Qu'un homme *éloquent* s'en empare & qu'il en fasse résulter la folie des longues espérances, des projets vastes, des tourmens de l'ambition, des anxiétés de l'avarice, des prodigalités d'un temps si court, si pré-

cieux ; cette vérité de ſpéculation s'anime & devient pathétique.

Il faut indiſpenſablement des ennemis à l'*Eloquence ;* & que l'auditeur ſoit en cauſe, ou qu'il ne ſoit que juge entre l'orateur & ſon antagoniſte, on doit toujours par quelque endroit l'intéreſſer au ſuccès du combat. C'eſt là le propre de l'*Eloquence*. Une opinion ſans influence, un préjugé ſans paſſion, n'eſt pas un adverſaire digne d'elle : en paſſant elle le terraſſe. Mais c'eſt aux affections humaines qu'elle réſerve ſes grands efforts : plus elles ſemblent indomptables, plus elle s'applaudit d'avoir à les dompter : on croit voir le chien d'Alexandre qui demeure tranquille & couché ſur l'arène tant qu'on ne lui oppoſe que des animaux ordinaires, & qui ſe lève & s'anime au combat dès qu'il voit paroître un lion.

L'*Eloquence*, qui, ſur toute choſe, doit ſavoir inſtruire & prouver, ne ſe réduit donc pas à ces moyens vulgaires : quelquefois même ils lui ſont inutiles ; & l'évidence ou du fait ou du

droit ne lui laisse rien à prouver. Dans la défense de Ligarius, Cicéron convenoit de tout. Mais il falloit fléchir César ; il falloit lui faire trouver plus de gloire & plus de plaisir dans l'exercice de sa clémence que dans l'usage de son pouvoir. Que fait l'orateur ? Il ne s'arrête pas à prouver à César qu'il est plus beau & plus digne de lui de pardonner que de punir ; c'est par l'endroit sensible qu'il l'attaque. *Oter la vie*, lui dit-il, *est un pouvoir que l'homme partage avec les plus féroces & les plus vils des animaux. L'accorder & la conserver, c'est ce qui l'approche des Dieux.* Il lui fait l'éloge le plus touchant de la clémence ; & c'est à la peinture ravissante & sublime de la plus belle des vertus, que le décret lui tombe de la main.

Il est des causes dont le succès tient uniquement à la preuve ou du fait ou du droit, & dans lesquelles les relations morales, les affections humaines, rien qui touche à l'ame du juge ou de l'auditeur ne sauroit influer : celles-là sont évidem-

ment inacceſſibles à l'*Eloquence* : ce n'eſt que de la plaidoirie.

Suppoſez, par exemple, que la querelle de Clodius & de Milon ſe fût paſſée entre deux hommes du commun : tout ſe fût réduit à ſavoir lequel des deux avoit attaqué l'autre, & lui avoit tendu des embuches : alors ſans doute l'adreſſe & la vigueur du raiſonnement eût été le talent néceſſaire à la cauſe, mais il n'eût fallu pour cela qu'un habile dialecticien ; & ce n'eſt qu'autant que Milon a été juſques-là un citoyen recommandable, & Clodius un ſcélérat, que le génie de l'orateur, après avoir épuiſé les reſſources du raiſonnement dans la preuve, a pu déployer avec *éloquence* les grands reſſorts de l'émotion.

Par la même raiſon, de deux cauſes contraires, l'une doit être naturellement plus que l'autre avantageuſe à l'*Eloquence* ; & il s'en faut bien que ce ſoit toujours celle dont le bon droit eſt le plus apparent, & pour laquelle tous les eſprits ſont d'abord le mieux diſpoſés. Contre l'évi-

dence absolue il n'y a peut-être point d'*Eloquence* ; mais pour l'évidence absolue il y en auroit encore moins. C'est au milieu du doute & des difficultés que l'art de l'orateur s'exerce & se signale ; & son grand avantage est d'avoir de grands obstacles à surmonter. Le difficile, qui n'est pas impossible, est le beau champ de l'*Eloquence*.

Ainsi, dans les questions problématiques, ce n'est pas toujours l'avantage de la vérité qu'elle cherche, mais l'avantage de l'intérêt.

Que les Sciences & les Lettres aient fait du bien à l'humanité, celui qui le soutient n'a presque rien d'intéressant à dire : une amplification froide, & quelques beaux développemens sont tout ce qu'il en peut tirer ; & avec une élocution brillante, il n'y sera qu'un bon rhétoricien. Au contraire, que l'on soutienne que les Sciences & les Lettres ont été nuisibles au genre humain ; il n'y a qu'un sophisme à tourner, à manier avec adresse, pour donner le change aux

esprits, & pour faire de ce paradoxe une thèse très-*éloquente*. On y rappellera tous les temps où les Lettres & les Sciences ont fleuri; & comme ces temps sont aussi des temps d'opulence & de luxe, d'ambition & d'avarice, de mollesse & de corruption, ce rapport de coexistence jettera la confusion entre les effets & les causes: on attribuera au progrès des lumières les suites naturelles de la prospérité; & tous les maux que les richesses, l'oisiveté, l'orgueil, la cupidité ont produits, on les fera retomber sur les Lettres: on déguisera la misère & l'abrutissement de l'homme sauvage; on dissimulera la férocité, l'atrocité de l'homme barbare; & défenseur de la nature dans son état de liberté, d'égalité, d'indépendance, on aura mis l'*Eloquence* aux prises avec toutes les passions qu'engendre la société. Voilà comment d'une question un homme adroit fait une cause, & nous distrait des vices de la preuve par l'intérêt dont il anime des sophismes ingénieux.

Entre le froid raisonnement & les mou-

vemens pathétiques, il eſt une *Éloquence* douce qu'on appelle inſinuation. Ce fut à ce talent de ménager, d'apprivoiſer, de ſe concilier les eſprits, que Cicéron dut l'étonnant ſuccès de l'Oraiſon contre la loi agraire; & c'eſt le genre le plus convenable & le plus néceſſaire au Barréau moderne: non pas pour ſéduire les juges, mais pour ne jamais les bleſſer, ni dans leurs opinions, ni dans leurs ſentimens, danger auquel des cauſes délicates, ou odieuſes en apparence, expoſeroient ſouvent un plaideur inconſidéré.

La magiſtrature eſt encore parmi nous l'ordre de la ſociété où les mœurs ſont les plus ſévères; & le public, devant ſes tribunaux, prend ſon eſprit & devient lui-même délicat ſur les bienſéance. Or dans preſque toutes les grandes cauſes les bienſéances ſont compromiſes. C'eſt une femme qui ſe plaint des duretés, des violences, des déſordres de ſon époux; c'eſt un fils méconnu ou déshérité par ſon père; c'eſt une fille dépouillée ou déſavouée par ſa mère; c'eſt un homme foi-

ble & obscur que le crédit & la mauvaise foi d'un homme en dignité font périr de misère & réduisent au désespoir. Alors, sans perdre de sa force, l'*Eloquence* a besoin de prudence & d'adresse; & plus l'orateur se réserve de véhémence & de vigueur, pour faire sentir à l'homme injuste, ou à l'homme dénaturé, les cruautés dont il l'accuse, plus il doit se montrer timide, respectueux, craintif avant que de les révéler: ce ne doit être que l'excès & la violence du mal qui lui arrachent des plaintes. La modestie d'une épouse, le respect d'un enfant, sa piété, son amour même, doivent tour à tour adoucir l'amertume de ses reproches & augmenter celle de ses regrets: sans cesse approfondir la plaie, & sans cesse y verser du baume, tel est l'artifice de cette *Eloquence* qui semble vouloir tout adoucir, & qui ne dissimule rien. *Voyez* INSINUATION.

Cette *Eloquence* règne avec moins d'artifice dans tous les écrits vertueux qui ont du charme & de l'intérêt. C'est l'*Elo-*

quence du Télémaque. Elle n'a point ces mouvemens passionnés qui sont pour l'orateur comme ses forces de réserve, ses machines pour ébranler & renverser les grands obstacles, ou, comme les appelle Cicéron, ses *torches* pour tout embraser, *dicendi faces*. Mais aussi l'*Eloquence* n'a-t-elle pas toujours des boulevarts à ruiner, ni un incendie à répandre. Sans exciter dans les esprits ni la terreur, ni la compassion, ni l'indignation, ni la colère, ni la haîne, ni l'ardeur du ressentiment, du dépit & de la vengeance, ni les soulevemens de l'orgueil irrité, ni les secrets murmures de l'envie, elle sait nous mener, par des pentes imperceptibles, au but de la persuasion; & cette douce violence qu'elle fait à l'opinion, à l'inclination, à la volonté même, n'en est pas moins inévitable: c'est une plus douce magie, mais dont le charme ôte jusqu'à l'envie de ne pas s'y laisser surprendre, & qui ne laisse ni prévoir, ni craindre ses enchantemens. Cette *Eloquence*, dont le juge même le plus

intègre & le plus sage ne se méfie pas assez, cette *Eloquence* des syrènes, contre laquelle il ne faut pas moins que les précautions d'Ulysse, tient au moins la seconde place parmi les talens de l'orateur, & met le genre tempéré bien près du genre pathétique & sublime. L'homme pleinement *éloquent* est donc celui qui non seulement dans différentes causes, mais dans la même cause, sur le même sujet, selon l'effet qu'il veut produire, sait employer l'un & l'autre moyen, & les employer à propos.

Ainsi, lorsqu'on a dit que l'*Eloquence* étoit dans l'âme, on a dit une vérité; mais on ne l'a dite qu'à demi. L'*Eloquence* est dans l'ame comme la force du corps est dans les muscles. Mais l'adresse & l'agilité sont pour la force des avantages: l'une lui apprend à se déployer habilement, l'autre avec promptitude; & comme l'athlète bien exercé, qui sait prendre ses temps, choisir ses attitudes, & régler tous ses mouvemens, ne perd aucun de ses efforts, tandis qu'un adver-

faire plus robuste que lui se fatigue & s'épuise en vain ; de même l'orateur qui sait ménager ses moyens, les diriger, en faire usage, finit par terrasser celui qui prodigue au hasard & sans réserve tous les siens.

On a dit que l'*Eloquence* n'étoit jamais que momentanée : c'est ce que je ne puis penser. Dans un écrit philosophique où la raison domine, & qui donne rarement lieu au langage du sentiment, plus rarement encore aux mouvemens de l'ame, l'*Eloquence* n'aura que des momens, j'en conviens. Il est vrai de même que, dans l'histoire, les traits, les morceaux d'*Eloquence* ne brillent que par intervalle, & comme des éclairs rapides & brûlans; mais ces traits sont de l'*Eloquence*, & ne sont pas l'*Eloquence*. Celle-ci est un art comme l'architecture, & son ouvrage est un édifice.

Un ligueur va tuer le Cardinal de Retz d'un coup de pistolet. *Ah ! malheureux, si ton père te voyoit !* lui dit le Cardinal ; & ces mots inspirés par le génie de la

nécessité, désarment l'assassin. *Misérable! oserois-tu bien tuer Caius Marius?* dit d'un air & d'une voix terrible cet illustre proscrit au gaulois qui va le frapper; & le gaulois épouvanté s'enfuit en criant, *Je ne puis tuer Caius Marius.* Ainsi, lorsque l'effet de l'*Eloquence* doit être soudain & rapide, elle réside dans quelques mots; & c'est alors qu'elle est sublime.

Derar est mort! s'écrioient les arabes éperdus de frayeur d'avoir vu tomber leur général. *Qu'importe que Derar soit mort?* leur dit Rafi, l'un de leurs capitaines; *Dieu est vivant & vous regarde:* & il les ramène au combat. *Mes enfans, les Blancs vous regardent*, disoit le Marquis de Saint-Pern à Crevelt, en parcourant la ligne des grenadiers de France, exposés au feu du canon; & aucun d'eux ne remua.

Ce sont là sans doute des traits d'*Eloquence*, des mots sublimes, si l'on veut: mais ces mots, ces traits éloquens, qui ont suffi quelquefois pour soulever un peuple, pour rallier une armée, pour faire tomber le poignard de la main d'un scélérat,

n'auroient pas suffi à Cicéron pour amener le peuple romain à renoncer au partage des terres, ni à Démosthène pour soulever les athéniens contre Philippe, ni à Massillon pour produire l'effet du sermon du pécheur mourant ou du petit nombre des élus.

Une passion violente se réprime par un mouvement de passion plus violent encore; & ce n'est pas ce que l'*Eloquence* a de plus difficile à faire. C'est aux passions sourdes & lâches, comme l'envie & la peur, qu'elle a de la peine à opposer, ou des stimulans assez forts, ou des contrepoisons d'une vertu assez active. C'est pour ranimer des cœurs éteints, pour rendre l'espérance à des ames rebutées par le malheur, la résolution à des esprits glacés, le courage à des hommes abattus de mollesse; c'est pour faire sentir l'aiguillon de la honte & celui de la gloire à des peuples dont la seule ressource est l'audace & le désespoir; c'est pour tirer un auditoire, une multitude assemblée d'un état d'indolence, de stu-

peur ou de léthargie, & la porter à l'instant à de grandes résolutions; c'est pour forcer l'orgueil jaloux à fléchir devant le mérite, & l'envie à lui pardonner, que l'*Eloquence* même aura besoin de rassembler toutes ses forces; & ce n'est point avec quelques mots, mais par une longue suite de mouvemens & par une impulsion pareille à celle du torrent qui ébranle & ruine sa digue avant de la renverser, qu'elle peut parvenir à vaincre ces obstacles. Cependant elle n'est encore aux prises qu'avec la nature: que sera-ce, lorsqu'elle aura, non seulement les passions & les vices du cœur humain à combattre & à surmonter, mais une *Eloquence* opposée, insidieuse ou véhémente, qui aura su captiver, ranger de son parti les affections du cœur humain, & ses passions & ses vices? Certes, il est impossible d'imaginer une épreuve où l'art (je ne dis pas assez, car aucun art n'y peut suffire), où le génie & l'art réunis au plus haut degré d'intelligence & de vigueur trouvent mieux à se signaler. Or

telles sont dans leur plénitude les fonctions de l'*Eloquence.* Et de là vient que l'orateur Antoine, après s'en être fait un modèle intellectuel aussi accompli qu'il avoit pu le concevoir, disoit n'avoir jamais connu d'hommes pleinement *éloquens.*

Il est donc vrai que dans l'œuvre oratoire, ce talent d'agir à la fois sur les esprits & sur les ames, ne se réduit pas à quelques mots épars, à quelques élans passagers ; qu'il consiste à tout disposer pour produire un effet commun, à tout diriger vers un but & vers le but qu'on se propose. Ainsi, que le génie invente les moyens ; que l'art, qui n'est que le bon sens éclairé par l'expérience, les distribue & les emploie ; que l'esprit & l'ame s'accordent pour faire concourir ensemble tout ce que l'un a de lumières, tout ce que l'autre a de chaleur ; que l'insinuation se glisse dans la preuve ; que le pathétique l'anime ; que la preuve, à son tour & réciproquement, communique sa force au pathétique & donne plus d'accès à l'insinuation ; l'œuvre oratoire ne sera

plus qu'une machine bien composée, dont toutes les pièces également finies, étroitement liées, & engrainées l'une dans l'autre, contribueront à exécuter une seule & même action.

Voyez ELOQUENCE *poétique*, ORATEUR, PATHÉTIQUE, PREUVE, *&c.*

ELOQUENCE POÉTIQUE. Qui ne connoît pas le plaisir que nous avons à inspirer nos sentimens, à persuader nos opinions, à répandre nos lumières, à multiplier ainsi notre ame ? C'est un attrait qui, dans le moral, peut se comparer à celui de la réproduction physique, & peut-être l'un des premiers besoins de l'homme en société. La Poésie, dont c'est là l'objet, a donc sa source dans la nature.

Les moyens d'instruire & de persuader sont les mêmes en Philosophie, en *Eloquence*, en Poésie ; & ce n'est pas ici le lieu de les examiner.

Il y a cependant un procédé que la Philosophie ne connoît pas, que l'*Elo-*

quence ne devroit pas connoître, & dans lequel la Poésie excelle : c'est l'art de la séduction, l'art de rendre la feinte & le mensonge intéressans & vraisemblables. C'est donc en Poésie que l'*Eloquence* est une enchanteresse ; & l'enchantement qu'elle opère c'est l'illusion & l'intérêt. Ailleurs elle ne cherche à plaire, à émouvoir, que pour persuader ; ici le plus souvent elle ne persuade qu'afin de plaire & d'émouvoir. A cela près, ses moyens sont les mêmes & du côté de l'illusion & du côté de l'intérêt. La Poésie n'est que l'*Eloquence* dans toute sa force & avec tous ses charmes. Voyez, dans l'*Iliade*, la harangue de Priam aux pieds d'Achille ; dans l'Enéide, celle de Sinon ; dans Ovide, celles d'Ajax & d'Ulysse ; dans Milton, celle de Satan ; dans Corneille, les scènes d'Auguste & de Cinna ; dans Racine, les discours de Burrhus & de Narcisse au jeune Néron ; dans la *Henriade*, la harangue de Potier aux Etats ; celle de Brutus au Sénat, dans la tragédie de ce nom ; dans la *Mort de César*, celle d'Antoine au peuple, *&c.*

C'est tour à tour le langage de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelques hardiesses près, que la Poésie autorise, & que l'*Eloquence* elle-même se permet quelquefois.

Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'*Eloquence* de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, & celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius ?

Toute la différence que je vois ici entre l'*Eloquence poétique* & l'*Eloquence oratoire*, c'est que l'une doit être l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditoire patient; au lieu que la fiction n'attache qu'autant qu'elle intéresse. L'*Eloquence* du poète doit donc être plus animée, plus rapide, plus soutenue que celle de l'orateur. L'un est libre dans le choix, dans la forme de ses sujets, il les soumet à son génie; l'autre est commandé par ses sujets mêmes, & son génie en est dépendant: ainsi, les détails épineux & languissans qu'on pardonne à l'orateur,

feroient juftement reprochés au poëte.

L'*Eloquence* du poëte n'eft donc que l'*Eloquence* exquife de l'orateur, appliquée à des fujets intéreffans, féconds, fublimes; & les divers genres d'*Eloquence* que les rhéteurs ont diftingués, le délibératif, le démonftratif, le judiciaire, font du reffort de l'art poétique, comme de l'art oratoire. Mais les poëtes ont foin de choifir de grandes caufes à difcuter, de grands intérêts à débattre. Augufte doit-il abdiquer ou garder l'empire du monde? Ptolomée doit-il accorder ou refufer un afile à Pompée; & s'il le reçoit, doit-il le défendre, doit-il le livrer à Céfar vif ou mort? Attila doit-il s'allier au roi des françois ou à l'Empereur des romains, foutenir Rome chancelante fur le penchant de fa ruine, ou hâter les deftins de l'empire françois encore au berceau; écouter la gloire, ou l'ambition? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille. Si la fcène d'Attila eft foiblement traitée, au moins eft-elle grandement conçue, & l'idée

seule en auroit dû imposer à Boileau. La scène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer, est l'exposition de Brutus. Le sénat doit-il recevoir l'ambassadeur de Porsenna, & en l'écoutant, doit-il traiter avec l'envoyé du protecteur des Tarquins; ou bien doit-il le refuser, & le renvoyer sans l'entendre? Il n'est point de spectateur dont l'ame ne reste comme suspendue, tandis que de tels intérêts sont balancés & discutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces sortes de délibérations, c'est lorsque la cause publique se joint à l'intérêt capital d'un personnage intéressant, dont le sort dépend de ce qu'on va résoudre : car il faut bien se souvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme est le seul qui nous touche vivement. Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous présentent que des idées vagues. Rome, Carthage, la Grèce, la Phrygie ne nous intéressent que par l'entremise des per-

sonnages dont le destin dépend du leur. C'étoit une belle chose, dans *Inès*, que la scène où l'on délibère si Alphonse doit punir ou pardonner la révolte de son fils : mais il falloit à ce jugement terrible un appareil imposant, & sur-tout dans les opinions un caractère majestueux & sombre, qui inspirât la crainte des lois & la pitié pour l'ame d'un père. Cette scène, j'ose le dire, étoit au dessus des forces de la Motte : c'étoit à celui qui a peint l'ame d'Alvarez & l'ame de Brutus, de traiter cette situation, qui, faute d'*Eloquence* & de dignité, n'est ni touchante ni vraisemblable.

On a voulu, je ne sais pourquoi, distinguer en Poésie le discours prémédité d'avec celui qui n'est pas censé l'être. L'expression n'a sa vraisemblance que lorsqu'elle est telle que la nature doit l'inspirer dans le moment. Toute la théorie de l'*Eloquence* poétique se réduit donc à bien savoir quel est celui qui parle, quels sont ceux qui l'écoutent, ce qu'on veut que l'un persuade aux autres, &

de régler ſur ces rapports le langage qu'on lui fait tenir.

Mais quelquefois auſſi celui qui parle ne veut que répandre & ſoulager ſon cœur. Par exemple, lorſqu'Andromaque fait à Céphiſe le tableau du maſſacre de Troye, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector, ſon deſſein n'eſt pas de l'inſtruire, de la perſuader, de l'émouvoir : elle n'attend, ne veut rien d'elle. C'eſt un cœur déchiré qui gémit, & qui, trop plein de ſa douleur, ne demande qu'à l'épancher. Rien de plus naturel, rien de plus favorable au développement des paſſions. Il eſt un degré où elles ſont muettes ; mais avant de parvenir à cet excès de ſenſibilité qui touche à l'inſenſibilité même, plus on eſt ému, moins on peut ſe ſuffire ; & ſi l'on n'a pas un ami fidèle & ſenſible à qui ſe livrer, on eſpère en trouver un jour parmi les hommes : on grave ſes peines ou ſes plaiſirs ſur les arbres, ſur les rochers ; on les confie dans ſes écrits aux ſiècles qui ſont à naître, & qui les liront quand on ne

ſera plus : ainſi, par une illuſion vaine, mais conſolante, on ſe ſurvit à ſoi-même, & l'on jouit en idée de l'intérêt qu'on inſpirera. C'eſt ce qui fonde la vraiſemblance de tous les genres de Poéſie, où l'ame, par un mouvement ſpontané, dépoſe ſes ſentimens les plus cachés, ſes affections les plus intimes; & c'eſt là ſurtout que les mœurs ſont naïvement exprimées : car dans toutes les autres ſcènes la nature eſt gênée & peut ſe déguiſer.

Plus la paſſion tient de la foibleſſe, plus il lui eſt néceſſaire de ſe répandre au dehors : l'amour a plus de confidens que la haîne & que l'ambition : celles-ci ſuppoſent dans l'ame une force qui lui ſert à les renfermer. Achille, indigné contre Agamemnon, ſe retire ſeul ſur le rivage de la mer; s'il avoit aimé Briſéis, il auroit eu beſoin de Patrocle. Auſſi l'Elégie, qui n'eſt autre choſe que le développement de l'ame, préfère-t-elle l'amour à des ſentimens plus ſérieux & plus profonds : auſſi nos poètes qui ont mis au théâtre cette paſſion, que les grecs dédaignoient de peindre,

peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, dans les combats, dans les mouvemens divers qu'elle excite, une ſource intariſſable de la plus belle Poéſie. Dans combien de ſens oppoſés le ſeul Racine n'a-t-il pas vu les plis & les replis du cœur d'une amante ? avec combien de paſſions diverſes il a mêlé celle de l'amour ! C'eſt ſur-tout dans ces confidences intimes qu'il a eu l'art de ménager, c'eſt là, dis-je, qu'il expoſe ou prépare l'effet touchant des ſituations, & qu'il établit ſur les mœurs la vraiſemblance de la fable. Sans les trois ſcènes de Phèdre avec Œnone, ce rôle, qui nous attendrit juſqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on ſe rappelle ſeulement ces vers :

Je me connois, je ſais toutes mes perfidies,
Œnone ; & ne ſuis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes :
Il me ſemble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
Attendent mon époux pour le déſabuſer.

C'eſt là de la vraie *Eloquence* ; c'eſt là ce qui gagne les eſprits en faveur du coupable odieux à-lui-même & tourmenté par ſes remords. La fureur jalouſe de Phèdre s'irrite par la comparaiſon qu'elle fait du bonheur d'Hippolyte & de ſon amante, avec les maux qu'elle-même a ſouffets :

Ils ſuivoient ſans remords leur penchant amoureux :
Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux ;
Et moi, triſte rebut de la nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière :
La Mort eſt le ſeul dieu que j'oſois implorer.

Et de là cet égarement & ce déſeſpoir qui rendent naturel & ſupportable le ſilence qu'elle a gardé ſur l'innocence d'Hippolyte. Mais il n'en falloit pas moins pour obtenir grâce ; & la fable d'Euripide, ſans l'art de Racine, n'étoit pas digne du Théâtre françois.

On a reproché à notre ſcène tragique d'avoir trop de diſcours & trop peu d'action : ce reproche bien entendu peut être juſte. Nos poètes ſe ſont engagés quelquefois dans des analyſes de ſentimens

aussi froides que superflues ; mais si le cœur ne s'épanche que parce qu'il est trop plein de sa passion, & lorsque la violence de ses mouvemens ne lui permet pas de les retenir, l'effusion n'en sera jamais ni froide ni languissante. La passion porte avec elle, dans ses mouvemens tumultueux, de quoi varier ceux du style ; & si le poète est bien pénétré de ses situations, s'il se laisse guider par la nature, au lieu de vouloir la conduire à son gré, il placera ces mouvemens où la nature les sollicite ; & laissant couler le sentiment à pleine source, il en saura prévenir à propos l'épuisement & la langueur.

Les réflexions, les affections de l'ame qui servent d'alimens à cette espèce de pathétique, peuvent se combiner, se varier à l'infini. Cependant comme elles ont pour base un caractère & une situation donnée, le poète, en méditant sur les sentimens qu'il veut développer, peut y observer quelque méthode, &, dans les circonstances les plus marquées, se

donner quelques points d'appui. Je suppose, par exemple, Ariane exhalant sa douleur sur l'infidélité de Thésée. Quel est celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels sermens il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laisse, quel étoit son bonheur sans lui, dans quel malheur il l'a plongée, & de quel supplice il punit tant d'amour & tant de bienfaits ; voilà ce qui se présente au premier coup-d'œil. Que le poète se plonge dans l'illusion ; à mesure que son ame s'échauffera, tous ces germes de sentiment vont se développer d'eux-mêmes.

Comme c'est là sur-tout que se manifestent les affections de l'ame, & que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères se font sentir ; cette sorte de scène exige & suppose une profonde étude des mœurs. Les commençans ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude ; & l'exemple

du Théâtre anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvemens, aux tableaux, & aux situations, c'est-à-dire, au squelette de la Tragédie. Ainsi, pour éviter la langueur & la mollesse qu'on nous reproche, nous tombons dans un excès contraire, la sécheresse & la dureté. Il est plus facile de sentir que d'indiquer précisément quel est, entre ces deux excès, le milieu que l'on devroit prendre ; mais on le trouvera sans peine, si, renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on se pénètre à fond du sentiment que l'on doit exprimer.

La douleur est de toutes les passions la plus *éloquente*, ou plutôt c'est elle qui rend *éloquente* toutes les autres passions, & qui attendrit & rend pathétique toute espèce de caractère : douce & tendre, sombre & terrible, plaintive & déchirante, furieuse & atroce, elle prend toutes les couleurs. Du haut de la tribune & du haut de la chaire, elle remue tout un peuple ; du théâtre où elle domine, elle

trouble tous les esprits, elle transperce tous les cœurs. Celui qui sait la mettre en scène & faire entendre ses accens, n'a pas besoin d'autre langage. *Il ne sait ce qu'il dit*, répétoit le philosophe Mairand, en écoutant l'oratorien Vinot, qui le faisoit fondre en larmes. Ce n'est pourtant pas ce que j'appelle l'*Eloquence* de la douleur: cette *Eloquence* pure & sublime est celle que Sophoche, Euripide, Virgile, Ovide, Racine, & Voltaire ont possédée à un si haut point. Je nomme Ovide, parce qu'il est souvent aussi naturel & aussi pénétrant que tous ces grands poètes. Voyez dans ses Métamorphoses (fable de Polixène) avec quelles gradations ces trois grands caractères de la douleur sont exprimés.

Polixène, au moment d'être immolée aux mânes d'Achille.

Utque Neoptolemum stantem, ferrumque tenentem,
Inque suo vidit figentem lumina vultu;
Utere jam dudum generoso sanguine, dixit:
Nulla mora est: at tu jugulo, vel pectore telum
Conde meo. (*Jugulumque simul pectusque retexit.*)

Mors tantum vellem matrem mea fallere posset.
Mater obest, minuitque necis mihi gaudia. Quamvis
Non mea mors illi, verum sua vita gemenda est.
Vos modo, ne stygios adeam non libera manes.
Este procul, si justa peto; tactuque viriles
Virgino removete manus. Acceptior illi,
Quisquis is est quem cæde meâ placare paratis
Liber erit sanguis. Si quos tamen ultima nostri
Vota movent oris, Priami vos filia regis,
Non captiva rogat: genitrici corpus inemptum
Reddite: neve auro redimat jus triste sepulchri,
Sed lacrymis. Tunc cùm poterat, redimebat & auro (a).

(*a*) « Dès qu'elle vit Néoptolème debout, tenant en main le glaive, & les yeux attachés sur les siens: Mon sang est à vous, lui dit-elle; vous pouvez le verser; rien ne vous arrête: choisissez de frapper le sein, ou la gorge de la victime. A ces mots, elle lui découvre & sa gorge & son sein. Je désirerois seulement, reprit-elle, qu'on pût cacher mon trépas à ma mere: elle seule retient mon ame, & m'ôte la douceur que j'aurois à mourir; quoiqu'elle ait à gémir, hélas! moins de ma mort que de sa vie. Pour vous, afin de laisser mes mânes descendre libres aux sombres bords, tenez-vous éloignés; défendez à vos mains de profaner une victime pure: elle en sera plus agréable à celui (quel qu'il soit) que vous voulez appaiser par mon sang. Si vous n'êtes pas insensi-

Tel est le langage de la douleur noble & tranquille, d'autant plus touchante qu'elle est plus douce ; & c'est le caractère que Cicéron lui donne dans la bouche de Milon.

Hécube, en se précipitant sur le corps sanglant de sa fille.

Nata tuæ (quid enim super est?) dolor ultima matris,
Nata jaces, videoque tuum, mea vulnera, vulnus.
En ne perdiderim quemquam, sine cæde, meorum?
Tu quoque vulnus habes! at te, quia fœmina, rebar
A ferro tutam: cecidisti, & fœmina, ferro!
Totque tuos idem fratres, te perdidit idem,
Exitium Trojæ, nostrique orbator, Achilles.
At postquam cecidit Paridis, Phœbique sagittis,
Nunc certè, dixi, non est metuendus Achilles.
Nunc etiam metuendus erat. Cinis ipse sepulti
In genus hoc sævit: tumulo quoque sentimus hostem.

---

bles aux derniers vœux d'une bouche expirante, c'est la fille du roi Priam, & non pas une esclave, qui vous supplie & vous conjure de livrer son corps à sa mère sans en exiger de rançon. Que ce soit assez de ses larmes pour obtenir de vous le triste droit d'ensevelir sa fille. Tant qu'elle a eu de l'or à vous donner, elle en a racheté les corps de ses enfans ».

Æacidæ fæcunda fui..... modo maxima rerum,
Tot generis natisque potens, nuribusque, viroque,
Nunc trahor exul, inops, tumulis avulsa meorum,
Penelopæ munus: quæ me data pensa trahentem
Matribus ostendens Ithacis, Hæc Hectoris illa est
Clara parens; hæc est, dicet, Priameia conjux.
Postque tot amissos, tu nunc, quæ sola levabas
Maternos luctus, hostilia busta piasti.
Inferias hosti peperi..... quis posse putaret
Felicem Priamum; post diruta Pergama, dici?
Felix morte suâ: nec te, mea nata, peremptam
Aspicit, & vitam pariter, regnumque reliquit (a).

(*a*) « O ma fille! ô dernière douleur de ta mère! Car enfin qu'ai-je encore à craindre & à souffrir? Ma chère fille, tu n'es plus! Je vois ta plaie, & je sens rouvrir toutes les plaies de mon cœur Ai-je perdu quelqu'un des miens, que ce n'ait été par le glaive? Et toi aussi, c'est par le glaive que tu péris! j'espérois au moins que le fer épargneroit une fille timide & foible; & c'est encore par le fer que cette fille m'est ravie! Cet ennemi, ce fléau de Troye, cet Achille, qui a rempli notre maison de deuil, ce même Achille, après avoir donné la mort à tous tes frères, vient aussi te donner la mort. Hélas! après qu'il fut tombé sous les flèches de Pâris & d'Apollon, je disois, Achille enfin n'est plus à craindre. Achille étoit à craindre encore. Sa cendre même exerce, du fond de son

Il semble impossible de réunir dans la douleur plus de traits déchirans ; & cette image du malheur le plus accablant n'est rien encore en comparaison de ce qui va suivre.

Hécube, après avoir reconnu le corps de son fils Polidore percé de coups & flottant sur les eaux.

Troades exclamant. Obmutuit illa dolore ;
Et pariter vocem lacrymasque introrsus obortas

---

tombeau ; ses fureurs contre mes enfans. Je n'ai été féconde que pour lui. Moi qui, naguère, me suis vue au comble des grandeurs, environnée d'une famille si nombreuse & si florissante, me voilà traînée en exil, pauvre, arrachée des tombeaux des miens, esclave destinée à cette Pénélope qui, tandis que mes mains travailleront pour elle, dira aux femmes d'Ithaque : Cette esclave que vous voyez est la mère d'Hector, la veuve de Priam. Après tant de pertes cruelles, tu me restois, ma fille ; & tu soulageois mes douleurs. Te voilà immolée à notre barbare ennemi. Je lui ai enfanté des victimes. Qui croiroit, hélas ! que Priam, après la ruine de Troye, pût s'appeler heureux ? Il est heureux, il l'est, ma fille, d'être mort assez tôt pour ne pas te voir égorgée, & d'avoir perdu la vie & son empire en même temps.

Devorat ipse dolor; duroque simillima saxo,
Torpet; & adversâ figit modo lumina terrâ;
Interdum torvos sustollit ad æthera vultus.
Nunc positi spectat vultum, nunc vulnera nati,
Vulnera præcipuè; seque armat & instruit irâ.
Quâ simul exarcet, tamquam regina maneret,
Ulcisci statuit; pœnæque in imagine tota est.
Utque furit catulo lactante orbata leæna,
Signaque nacta pedum, sequitur quem non videt hostem;
Sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram,
Non oblita animorum, annorum oblita suorum,
Vadit ad artificem diræ Polymnestora cædis,
Colloquiumque petit: nam se monstrare relictum
Velle latens illi, quod nato redderet aurum.
Credidit Odrysius, prædæque assuetus amore
In secreta venit. Cum blando callidus ore,
Tolle moras, Hecube, dixit: da munera nato:
Omne fore illius quod das, quod & ante dedisti,
Per superos juro. Spectat truculenta loquentem
Falsaque jurantem, tumidâque exæstuat irâ;
Atque ita correptum captivarum agmine monstrum,
Involat, & digitos in perfida lumina condit,
Expoliatque genas oculis. Facit ira potentem (a).

(a) « Les troyennes jettent des cris. Mais Hécube demeure stupide & muette. La douleur dans son sein devore en même temps ses larmes & sa voix; & semblable à un dur rocher, elle est immobile & glacée. Tantôt les yeux attachés sur l'autre

L'antiquité n'a rien, à mon avis, de plus *éloquent* que ces trois scènes de douleur ; & j'ai cru devoir les donner pour modèles de l'*Eloquence poétique*.

---

bord, tantôt levant au ciel un regard atroce & terrible, tantôt contemplant d'un œil fixe le corps & les blessures de son fils, & sur-tout ses blessures, elle s'arme de sa colère & en ramasse toutes les forces. Dès qu'elle se sent embrasée, comme si elle étoit reine encore, elle résout de se venger ; & son ame entière s'attache à l'idée de sa vengeance. Semblable à la lionne à qui l'on a ravi le lionceau qu'elle allaitoit, & qui découvre & suit la trace de son ennemi sans le voir ; Hécube, après avoir uni sa rage à sa douleur, oubliant ses années & ne se souvenant que de son courage, va trouver Polymnestor, l'artisan du meurtre de son fils. Elle demande à lui parler, & dit avoir à lui découvrir un trésor qu'elle destine à cet enfant. Polymnestor l'en croit : attiré par son avarice, il vient lui parler en secret ; & avec une douceur perfide, Ne tardez pas, lui dit-il, de me confier ce dépôt, & soyez sûre que ce nouveau bien, & tout celui que j'ai reçu de vous, lui sera fidèlement rendu. J'en prends à témoins tous les Dieux. Comme il prononçoit ce parjure, Hécube le regarde d'un œil atroce ; son cœur se gonfle, son

---

EMBLÊME. On n'a pas assez nettement distingué le Symbole, la Devise, & l'*Embléme*.

Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée ; & cette relation est tantôt réelle, tantôt fictive & de convention. La faucille est le symbole des moissons, la balance est le symbole de la justice. *Voyez* SYMBOLE.

La Devise est l'expression simple ou figurée du caractère, du génie, de la conduite habituelle d'une personne, d'une famille, d'une nation, d'un corps politique, militaire, civil, littéraire &c. & tantôt elle ne s'énonce que par des mots, comme celle du chevalier Bayard, *Sans peur & sans reproche* ; tantôt elle joint à ces mots une figure allégorique

---

sang bouillonne ; & avec les troyennes qui l'accompagnent, se saisissant de lui, elle enfonce ses doigts dans ses yeux perfides, & ne les retire sanglans qu'après les lui avoir arrachés : tant la colère lui a donné de forces.

dont elle exprime le rapport, comme celle du prince Eugène, un aigle regardant le ſoleil, avec ces mots, *Natus ad ſublimia ;* ou comme celle de Maximilien de Béthune, grand-maître de l'artillerie, inventée par Robert Etienne, & le chef-d'œuvre des deviſes, un aigle portant la foudre, avec ces mots, *Quo juſſa jovis. Voyez* DEVISE.

L'*Embléme* eſt un petit tableau qui exprime allégoriquement une penſée morale ou politique, comme lorſqu'on a fait de la fortune une femme ſvelte & légère, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, & tenant dans ſes mains un voile enflé par le vent.

On voit par cet exemple, que, lorſque la penſée eſt clairement & diſtinctement exprimée par le tableau, elle peut ſe paſſer du ſecours des paroles ; & c'eſt alors que l'*Embléme* eſt parfait. Telles ſont ces deux figures antiques de l'Amour, l'une ſur un centaure qu'il a dompté, l'autre ſur un char attelé de deux

lions qu'il a soumis au frein. Telle est encore, pour exprimer l'Envie, l'image d'une femme sèche & hideuse qui ronge des serpens.

Mais lorsque le rapport de l'image à l'idée n'est pas assez sensible, on l'indique par quelques mots ; & c'est ce qu'on appelle *Lemme*. La figure de Janus à deux visages exprimera distinctement la réunion de la prévoyance & du souvenir, si sous l'*Emblême* on met un mot qui éveille l'idée de la prudence. L'imprudence au contraire sera visiblement caractérisée dans l'image de la chèvre qui allaite un petit loup, & n'aura pas besoin de *Lemme*.

Le mérite du *Lemme* est d'être laconique, & de ne jeter qu'un seul trait de lumière sur la figure dont il s'agit d'éclairer le sens ; de manière qu'on laisse encore à l'esprit le plaisir d'un travail léger, pour achever d'entendre cette espèce d'énigme ou d'apologue. En effet, l'*Emblême* ne diffère de l'énigme qu'en ce qu'il est moins obscur, & ne diffère de l'apologue qu'en ce qu'il est moins dé-

veloppé. L'*Emblême* est un apologue dont le ſujet peut ſe peindre aux yeux dans une ſeule image. Ainſi, dès que l'action de l'apologue eſt ſimple & n'a qu'un inſtant, on peut le réduire en *Emblême*. Telle eſt, par exemple, la fable du ſerpent qui ronge la lime. Il n'en eſt pas de même de la fable du lion & du rat, ou de la colombe & de la fourmi ; parce que l'action a deux momens, & que, ſi l'on ne peint que l'un des deux, il n'y a plus aucun ſens moral. Ainſi, nulle action ſucceſſive ne peut convenir à l'*Emblême* ; & de là vient qu'il eſt plus difficile de trouver pour l'*Emblême* que pour l'apologue, des ſujets dont un eſprit juſte & délicat ſoit ſatisfait. La grande difficulté de l'*Emblême*, c'eſt qu'il doit dire quelque choſe d'ingénieux, & ne le dire qu'à demi. Il n'aura plus rien de piquant, ſi la penſée eſt commune, ou complètement exprimée. Il doit préſenter un rapport éloigné, mais juſte, & qui mérite d'être aperçu. Rien de plus agréable, par exemple, pour exprimer les dou-

ceurs de la paix, que l'image de la colombe faisant son nid dans un casque, ou celle des abeilles y déposant leur miel. L'image du statuaire, le ciseau à la main, effrayé de son propre ouvrage, celle des enfans qui redoutent la chute des boules de savon qu'ils ont soufflées en l'air, ont à la fois cette justesse & cette nouveauté piquante : le sens en est mystérieux, mais pourtant facile à saisir.

Plus l'objet de l'*Emblême* sera noble, plus il donnera d'élévation & de grandeur à la pensée. Ainsi, l'image du dragon qui, planant au milieu des airs, étouffe un serpent dans ses griffes, est l'expression la plus sublime du mérite vainqueur de l'envie.

Mais lors même que l'image est humble, elle doit avoir sa noblesse, & surtout ne rien présenter de rebutant pour l'imagination.

Une autre qualité très-désirable dans l'*Emblême*, c'est que le tableau en soit facile à exécuter, non seulement par le pinceau, mais par le ciseau & le burin;

& pour cela il faut que l'objet en soit d'une forme distincte, indépendamment des couleurs. Cette règle est prise dans la destination des *Emblêmes*, qu'on exécute le plus souvent en gravure ou en bas-relief. Ainsi, rien de confus, de compliqué dans ce petit tableau, rien qu'un trait de crayon ne puisse rendre sensible aux yeux. C'est ce qu'on a le moins observé dans ce nombre infini d'*Emblêmes* dont on nous a fait des recueils.

Enfin l'*Emblême* n'est jamais qu'une Métaphore qui parle aux yeux ; & pour en bien connoître l'artifice & les règles, soit quant à la justesse, soit pour les convenances, *voyez* IMAGE.

On sait du reste que les anciens appeloient *Emblêmes* les ornemens qu'on ajoutoit aux vases, aux lambris, aux colonnes, & qui pouvoient s'en détacher. Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé les *Emblêmes* des vases qu'il avoit trouvés en Sicile. C'étoient des festons, des guirlandes, des bas-reliefs en or & en argent. Le sens du mot a été restreint aux

figures allégoriques que l'imagination des artiſtes inventoit pour ces ornemens.

On appelle auſſi, par extenſion, *Emblêmes*, les figures allégoriques dont on fait le corps des deviſes; & en effet c'eſt la même eſpèce d'images, mais relatives dans la deviſe à un caractère particulier, & dans l'*Emblême* à une idée générale. *Voyez* DEVISE.

ÉNIGME & LOGOGRIPHE. L'une & l'autre indique ſon objet d'une manière obſcure. Mais l'objet de l'*Enigme* eſt une choſe; celui du *Logogriphe* eſt un mot.

On parle communément avec aſſez peu d'eſtime de cette eſpèce de jeu d'eſprit; & il faut convenir que ce n'eſt pas le meilleur uſage qu'on puiſſe faire de ſon intelligence. Mais il en eſt des exercices de l'ame, comme de ceux du corps: quoiqu'ils ne ſoient pas tous des travaux directement utiles, il n'en eſt aucun qui ne puiſſe contribuer à augmenter la ſoupleſſe, la vivacité, la force naturelle de l'organe de la penſée. L'eſprit par excel-

lence eſt la faculté d'apercevoir de loin avec promptitude & juſteſſe les divers rapports des idées : or le jeu de l'*Enigme* conſiſte à propoſer, dans une certaine obſcurité, un nombre de rapports d'idées à démêler & à ſaiſir ; & ſoit qu'il s'agiſſe de découvrir quelle eſt la choſe, ou quel eſt le mot qu'enveloppe l'*Enigme*, par cela ſeul qu'elle met en action la ſagacité de l'eſprit, elle en exerce l'activité & en aiguiſe la fineſſe. L'*Enigme*, proprement dite, eſt une définition de choſes en termes vagues & obſcurs, mais qui, tous réunis, déſignent excluſivement leur objet commun, & laiſſent à l'eſprit le plaiſir de le deviner.

La comparaiſon, la métaphore, l'allégorie, l'apologue, l'emblême, la deviſe, le ſymbole excercent l'eſprit, en lui donnant à ſaiſir un rapport de la figure à l'objet figuré ; mais cet exercice eſt facile. Celui que l'*Enigme* propoſe à la curioſité, eſt plus laborieux ; & il faut bien qu'il en ſoit plus piquant, puiſque, ſans autre fruit que le ſuccès frivole d'une recher-

che assez pénible, il a eu de l'attrait pour les hommes les plus sensés.

L'*Enigme*, ainsi que la définition philosophique ou oratoire, doit avoir un objet distinct & ne convenir qu'à lui seul. Mais dans la définition, chacun des traits doit avoir sa justesse, sa précision, sa clarté ; au lieu que dans l'*Enigme* aucun des traits n'a ou ne semble avoir cette relation directe. Ils présentent même à l'esprit des rapports différens, quelquefois opposés, & des idées incompatibles. L'adresse de ce jeu consiste à employer, dans la définition, des mots figurés ou équivoques, qui ne conviennent à une idée commune que par un de leurs sens, & par le plus imperceptible. Ce sont des pièces à plusieurs faces, qui peuvent s'ajuster & former un ensemble ; mais il s'agit d'apercevoir dans leurs surfaces bizarrement taillées le point qui doit les réunir. C'est cette ambiguité de rapports qui distingue l'*Enigme* de la définition & de la description. Or le moyen de lever l'équivoque, c'est d'examiner dans quels sens

tous les mots de l'*Enigme* se rapportent les uns aux autres, & conviennent au même objet. Mais cette co-incidence une fois aperçue, la définition ou la description doit se trouver exacte & suffisante ; sans quoi le lecteur aura lieu de se plaindre qu'on lui a donné de faux indices, ou qu'on ne lui en a pas assez donné, & qu'on lui a fait chercher péniblement ce qu'il ne devoit pas trouver. Il est bon d'avertir les faiseurs d'*Enigmes* que leur obligation de définir ou de décrire avec justesse, est plus sérieuse qu'ils ne pensent. Nous avons vu tout Paris indigné de ce qu'une *Enigme* du Mercure se trouvoit n'avoir point de mot.

Afin donc que les règles d'un jeu, où la chose du monde la plus importante, la vanité, est compromise, soient bien connues, comparons une *Enigme* avec une définition.

Cicéron a défini quelque chose, *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la messagère de l'antiquité. Tes-*

tis temporum, *lux veritatis*, *vita memoriæ*, *magistra vitæ*, *nuncia vetustatis*. Est-ce-là une *Enigme* ? Non ; parce que tous les traits de l'image sont analogues, & que, sans équivoque & sans ambiguité, ils s'accordent tous à exprimer la même chose. Quel est *le témoin des temps* ? C'est l'Histoire. Quelle est *la lumière de la vérité* dans le même sens ? C'est l'Histoire. Quelle est *l'école de la vie* ? C'est l'expérience, & l'Histoire qui la transmet. Quelle est *la messagère de l'antiquité* ? C'est bien évidemment l'Histoire.

Examinons à présent l'*Enigme*, qu'on dit être celle du Sphinx. *Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pieds* ? Il y en a mille : *à midi sur deux pieds* ? C'est l'homme : *sur trois, le soir* ? On n'en connoît aucun. Il s'agit pourtant de trouver celui qui *le matin* est *quadrupède*, *à midi bipède*, & *tripède le soir* : cela paroît fort difficile. Mais qu'on pense à la métaphore du *matin*, du *midi*, & du *soir* de la vie ; qu'on se souvienne que le *pied* d'une table est un bâton ; l'*Enigme*

eſt devinée. Œdipe ne fut pas ſorcier ; & l'embarras des Béotiens confirme leur réputation.

Un tour ingénieux pour l'*Enigme*, eſt de donner une définition, une deſcription qui clairement convienne à une choſe & ſemble ne convenir qu'à elle ; & d'ajouter qu'il s'agit d'une autre choſe que de celle qui ſe préſente à l'eſprit, comme dans cette jolie *Enigme* de La Motte.

J'ai vu, j'en ſuis témoin croyable,
Un jeune enfant, armé d'un fer vainqueur,
Le bandeau ſur les yeux, tenter l'aſſaut d'un cœur
Auſſi peu ſenſible qu'aimable.
Bientôt après, le front élevé dans les airs,
L'enfant, tout fier de ſa victoire,
D'une voix triomphante en célébroit la gloire,
Et ſembloit pour témoin vouloir tout l'univers.

Juſques-là il n'y a perſonne qui ne diſe c'eſt l'*Amour ;* mais on lit à la fin.

Quel eſt donc cet enfant dont j'admirai l'audace ?
Ce n'étoit pas l'Amour. Cela vous embarraſſe.

Si ce n'eſt pas l'Amour, qu'eſt-ce donc ? C'eſt *le Ramoneur ;* & le portrait n'en eſt pas moins fidèle.

Il

Il est aisé de voir que ce qui rend ici la surprise encore plus piquante, c'est de trouver tant de ressemblance entre l'Amour & un Ramoneur, qu'on ait pu prendre l'un pour l'autre.

Mais sans donner ainsi le change à l'imagination, l'Enigme est encore agréable, lorsqu'après l'avoir mise en activité & promenée en divers sens, elle lui procure le plaisir de la découverte au bout de la recherche. Cette espèce de quête, comme celle du chien de chasse, est dirigée vers son objet par les idées qu'on sème sur la voie : en sorte que, si la première nous en détourne par l'équivoque ou l'ambiguïté du rapport, la seconde nous y ramène ; & que de ces erreurs, réciproquement corrigées l'une par l'autre, il se forme comme une route tortueuse qui arrive au but.

L'Enigme suivante donne l'idée de cet artifice amusant.

Nous sommes deux aimables sœurs
Qui portons la même livrée,
Et brillons des mêmes couleurs.

Sans le ſecours de l'art l'une & l'autre eſt parée.
La fraîcheur eſt dans nous ce qu'on aime le plus.

Voilà qui ſemble indiquer les deux pommes que les latins appeloient *Sororiantes;* mais en françois ce ne ſont pas *deux ſœurs*. Je dirai donc ces *deux ſœurs* ſont les *joues*; & dans une jeune & jolie femme tout cela leur convient. Mais en continuant de lire, je trouve une ſingularité qui m'arrête :

Sans marquer entre nous la moindre jalouſie,
L'une de nous ſans ceſſe a le deſſous,
Et plus ſouvent encor l'une à l'autre eſt unie.

Je penſe aux mains; mais rien de tout cela ne feroit juſte à leur égard. Il faut donc ahever de lire.

Nous nous donnons toujours, dans ces heureux inſtans,
De doux baiſers très-innocens,
Juſqu'au moment qui nous ſépare.
Alors, & cela n'eſt pas rare,
On voit, pour un *Oui*, pour un *Non*,
Se détruire notre union;
Mais l'inſtant qui ſuit la répare.

Ici l'eſprit eſt abſolument détourné de

tout ce qui n'eſt pas le vrai mot de l'Enigme, & le ſeul objet auquel tous ces indices réunis puiſſent convenir, ce ſont *les lèvres*.

Si un défaut inſoutenable dans l'Enigme eſt le manque d'exactitude & de juſteſſe dans les rapports, un autre défaut moins choquant, mais qui émouſſe le plaiſir d'une recherche curieuſe, c'eſt le trop de clarté dans les indications ; & par-là pêche cette énigme, qui d'ailleurs ſeroit très-bien faite.

Je ne ſuis rien. J'exiſte cependant.
Les lieux les plus cachés ſont les lieux que j'habite.
Le ſage me connoît, & la folle m'évite.
Perſonne ne me voit ; jamais on ne m'entend.
Du ſort qui m'a fait naître
La rigoureuſe loi
Veut que je ceſſe d'être,
Dès qu'on parle de moi.

Il eſt, ce me ſemble, un peu trop aiſé d'y reconnoître *le Silence*.

Il en eſt de même de celle-ci, dont la tournure eſt pourtant le modèle du langage myſtérieux :

Je ſuis le frère de mon père.
Aux monſtres des forêts d'abord abandonné,
J'en fus préſervé par ma mère ;
Et reçu dans ſon ſein, bientôt je lui donnai
Un enfant à la fois, & mon fils, & mon frère,
Qui doit lui-même, s'il proſpère,
Rendre à ſon tour fécond le ſein dont il eſt né.

Il eſt trop clair que cette race de nouveaux Œdipes ce ſont *des glands*.

Le *Logogriphe* eſt, comme je l'ai dit, une Enigme qui donne à deviner, non pas une choſe, mais un mot, par l'analyſe du mot lui-même.

L'analyſe du *Logogriphe* eſt propoſée en termes figurés & myſtérieux comme la deſcription du ſujet de l'Enigme ; & la curioſité s'y exerce à deviner d'abord chacun des élémens, & enſuite à les raſſembler. Ces élémens ſont ou les lettres ou les ſyllables du mot caché, ou les mots que ce mot renferme, ou les mots que l'on peut former avec les lettres de ce mot, dont les nouvelles combinaiſons ſont légèrement indiquées.

Un bon *Logogriphe* eſt celui dont le

mot a peu d'élémens, qui les déſigne ſans équivoque, & qui cependant laiſſe à la pénétration une difficulté piquante.

Pour aller me trouver il faut plus que ſes pieds,
Et ſouvent en chemin on dit ſa *patenôtre :*
Mon tout eſt ſéparé d'une de ſes moitiés ;
La moitié de mon tout ſert à meſurer l'autre.
(*Angle-terre.*)

Un *Logogriphe* plat & mauſſade eſt celui dont les élémens ſont faciles à deviner, mais en ſi grand nombre, que l'eſprit ſe rebute du travail de les réunir.

Il ſemble que la langue latine ſe prête mieux que la nôtre à cette décompoſition, qui eſt l'artifice du *Logogriphe*.

Si quid dat pars prima mei, pars altera rodit.
(Do-mus.)

Nil erimus, totas ſi vis exiſtere partes ;
Omnia (ſcinde caput), Lector amice, ſumus.
(S-omnia.)

Quem mea præteritis habuerunt mænia ſæclis
Vatem, ſi vertas, hoc modo nomen habent.
(Maro, Roma.)

Primum tolle pedem, tibi fient omnia fauſta ;
Inverſum, quid ſim dicere nemo poteſt.
(N-omen.)

Celui-ci est d'autant plus heureux, que le mot *nemo* se présente lui-même en se donnant à deviner. Quelquefois, dans le *Logogriphe*, on aide à la lettre, en désignant la chose; & alors il tient de l'Enigme, comme celui-ci, par exemple :

Je fais presque en tous lieux le tourment de l'enfance.
Est-on jeune; on m'oublie : est-on vieux; on m'encense.
Je porte dans mon sein mon ennemi mortel :
Il veut m'anéantir; & mon malheur est tel,
Qu'en le perdant, je perds presque toute existence.
Déjà, de mes dix pieds, huit sont en sa puissance :
Mais il m'en reste deux, qui, dans le même sens
L'un à l'autre accolés, seront pris pour deux cents.

Le mot est *Cathéchisme*, qui renferme *Athéisme*; & les deux *cc*, qui en chiffre romain expriment le nombre *deux cents*.

Mais écoutons sur le *Logogriphe* un homme à qui rien d'inconnu n'étoit indifférent. C'est ce même La Condamine, qui, après avoir mesuré la méridienne de Quito sur les sommets des Cordelières, suivit le cours de la rivière des Amazones depuis sa source jusqu'à son embouchure, par mille lieues de

pays déſert; & à qui cette curioſité paſ-ſionnée, qui lui avoit fait eſcalader les murs du jardin du ſérail au plus grand riſque de ſa vie, auroit fait paſſer une nuit laborieuſe ſur une Enigme dont le mot lui auroit échappé.

C'étoit à un homme de ce caractère à nous donner la poétique du *Logogriphe*. Voici ce qu'il en écrivoit en 1758 à l'auteur du *Mercure* de France.

« Vous devriez bien, mon cher ami, purger le Mercure de ces *Logogriphes* qui ne ſont que la liſte d'une partie des mots qui ſe trouvent dans un mot fort long, & qui ne préſentent rien qui invite à les deviner. Si la choſe en valoit la peine & que je fuſſe aſſez déſœuvré, je ferois une ſortie contre les modernes, qui ont avili ce genre, & fait tomber dans le mépris ce qui étoit en honneur chez les anciens. Voyez la gloire dont ſe couvrit Œdipe en devinant l'Enigme du Sphinx; voyez le nom que ſe fit Eſope par les Enigmes qu'il de-

vina, & celle qu'il fit pour le roi Nectenabo.

» Une Enigme se nomme en la[illegible]*griphus*, ou plutôt en grec γρῖφος ; c'est le nom d'une Enigme sur la chose. On a ensuite imaginé d'en faire une sur le mot, & on l'a nommé λογογρίφος.

Mitto tibi NAVEM *prorâ puppique carentem*,

pour dire *ave*. Cela n'est-il pas bien ingénieux ? Celle-là n'est qu'un embryon. Voici le modèle des *Logogriphes* latins.

Sume caput, curram ; ventrem conjunge, volabo ;
Adde pedes, comedes ; & sine ventre bibes.
(Musc-ca-tum.)

» Le pere Porée, mon régent de Rhétorique, en faisoit de fort ingénieux. Ses mots étoient heureusement choisis, c'est une partie de l'art ; & il les rendoit piquans par des contrastes. Les combinaisons étoient indiquées exactement, ce qui ne laisse pas d'avoir sa difficulté ; & chaque combinaison fournissoit une nou-

velle Enigme. Je me rappelle que le mot d'un de ses *Logogriphes* étoit *musci-pula*. Il y trouvoit *mus*, *musca*, *mula*, *lupa* ; & faisoit d'une souricière l'arche de Noé.

» Mais comme tout va en dégénérant, on a depuis fait des *Logogriphes* qui n'en ont que le nom. On s'est avisé de désigner les lettres par leur nombre ordinal 1, 2, 3, ce qui est fort maussade : & pour comble de platitude, au lieu d'une Enigme sur chaque partie du mot dépecé, on désigne cette portion, ou vaguement, comme *un fruit*, *un oiseau*, *un élément*, *un saint*, &c ; ou on l'indique clairement, comme *le métal à qui tout cède*, pour dire l'*or* ; *une maison en l'air artistement pendue*, pour dire *un nid* ; le *favori de Jupiter*, pour dire *Ganimède* ; *ce qu'abhorre l'Eglise*, *sang*, &c. : en sorte qu'il n'y a qu'à rassembler les lettres, ayant toutes celles qui composent le mot, & puis avoir la patience d'un capucin, pour épuiser les combinaisons du nombre total des lettres. Quand il y a sept let-

tres, il n'y a que 5040 combinaiſons. Il m'eſt arrivé ſouvent d'avoir toutes les lettres du mot, & jamais de me donner la peine d'en faire un mot. Voilà ce qui fait prendre les *Logogriphes* en averſion à tout le monde; au lieu qu'un *Logogriphe* bien fait eſt une Enigme qui fait des petits. Vous voyez que je poſſède la matière à fond. Auſſi en ai-je fait depuis trente ou quarante ans une étude ſérieuſe ».

A cette théorie de l'art, M. de la Condamine ajoutoit ce *Logogriphe* latin de ſa façon, qui eſt véritablement le chef-d'œuvre d'un maître.

Cortice ſub gelido reſerant mea viſcera flammam.
A capite ad calcem reſecare ex ordine membra
Si libeat, varias aſſumam ex ordine formas :
Spiſſâ viatori jam nunc protenditur umbra ;
Nunc defendo bonos & amo terrere nocentes ;
Mox intrare veto ; ſum denus denique & unus.
Unica ſi deſit mihi cauda, ſilere jubebo.

Silex, qui, par le retranchement ſucceſſif d'une lettre, donne *ilex*, *lex*, *ex*, *x* ; & *ſile*, en n'ôtant que la dernière lettre.

ENTHOUSIASME. En parlant de l'imagination, j'ai donné une idée de l'*Enthousiasme* poétique. Je ne ferai ici que la développer & l'étendre à toutes les productions de l'esprit, qui supposent, ou une illusion profonde du côté de l'imagination, ou une violente émotion du côté de l'ame. L'*Enthousiasme*, dit Plutarque, *étoit l'effet de cet esprit divin qui s'emparoit de la Pythonisse* : de là l'*Enthousiasme* des poetes qui se prétendoient inspirés.

C'étoit à l'Ode que l'*Enthousiasme* sembloit appartenir ; & cependant rien de plus rare, même chez les anciens, que des odes où l'imagination & l'ame du poete soient frappées de ce délire. A peine en trouvons-nous un seul exemple dans Pindare ; & les plus belles odes d'Horace, *Cœlo tonantem* &c., *Delicta majorum* &c., portent plutôt le caractère d'une éloquence véhémente, que de l'ivresse poétique. Il est bien vrai que les images & les mouvemens de l'ame s'y succèdent rapidement,

mais ſans aucun déſordre ; & dans celles où le poète affecte du délire, *Juſtum & tenacem* &c., *Deſcendo cælo* &c. c'eſt plutôt le délire d'une imagination exaltée, que celui d'une ame profondément émue. Or c'eſt ici l'eſpece d'*Enthouſiaſme* le plus favorable au génie & le plus fécond en beautés.

L'*Enthouſiaſme*, dans l'écrivain, eſt donc un délire factice, ou une paſſion volontaire : un délire, lorſque par l'attention & la contention de l'eſprit, on ſe frappe ſoi-même de l'image de ſon objet preſque auſſi vivement & auſſi fortement qu'on le feroit de la réalité : une paſſion, lorſqu'en ſe pénétrant de la ſituation, du caractère, des ſentimens du perſonnage qu'on fait agir & parler, ou à la place duquel on ſe met ſoi-même, on parvient à lui reſſembler, comme ſi on avoit pris ſon ame. . . .

J'ai entendu dire au fameux comédien Garrick, qu'à Londres, à l'hôpital des fous, il avoit vu un malheureux père, dont toute la folie conſiſtoit à ſe retracer

ſans ceſſe le moment où du haut d'un balcon, en jouant avec ſon enfant qu'il tenoit dans ſes bras, il l'avoit laiſſé tomber dans la rüe, & l'avoit vu écraſé ſous ſes yeux. Il croyoit le tenir encore : il le preſſoit contre ſon ſein, le regardoit de l'œil le plus tendre, lui ſourioit, le careſſoit, & tout à coup, par un treſſaillement terrible, exprimant l'action de la chûte, il jetoit un cri déchirant, & s'abîmoit dans ſa douleur. Cette pantomime, que le malheureux répétoit à toutes les heures, & que Garrick imitoit ſi bien, qu'on n'en pouvoit ſoutenir la vue, nous fait ſentir combien l'*Enthouſiaſme* peut reſſembler à la folie. Car c'eſt preſque ainſi que le poète s'affecte de ce qu'il veut feindre ; & ſon *Enthouſiaſme* eſt pour le moment une affection preſque auſſi profonde que ſi la cauſe en étoit véritable. Il eſt ému, ſaiſi, tremblant ; ſon cœur ſe ſerre, ſes larmes coulent, il frémit d'horreur, il s'enflamme ou de colère ou de vengeance, il ſe tranſporte d'indignation, il eſt ſuffoqué de douleur ;

rien de tout ce qui l'environne ne le diſtrait, ne le détrompe ; ſon ame eſt toute à ſon objet; & cette fixité d'idée, cette tention de tous les organes du ſentiment, occupés d'un objet unique; cette ſituation, dis-je, ſi elle étoit continue & indépendante de ſa volonté, ne ſeroit autre choſe que folie ou fureur.

Le peintre Vernet, ſur un vaiſſeau battu d'une horrible tempête, s'étant fait attacher au mât, & tout occupé à deſſiner le mouvement des vagues, leurs replis, leur écume, & les feux de la foudre, qui, à ſillons redoublés, déchiroient le ſein des nuages, ne ceſſoit de crier à chaque inſtant, *Ah ! que cela eſt beau !* tandis qu'autour de lui tout frémiſſoit du danger qu'il ne voyoit pas. Telle eſt la préoccupation de l'eſprit dans l'*Enthouſiaſme* : celle de l'ame eſt encore plus forte; & c'eſt de cette illuſion profonde & abſorbante que ſortent ces grandes penſées, ces mouvemens extraordinaires, & pourtant naturels, ces traits inouis & ſublimes dont la vérité

nous saisit & nous pénètre, en même temps que leur nouveauté nous étonne, & qui sont les prodiges du génie inventeur.

Telle devoit être la situation de l'ame de Milton lorsqu'il faisoit dire à Satan, parlant de Dieu : *Il nous a rendus si malheureux que nous n'avons plus à le craindre. Il est le Dieu du bien, & moi, je serai le Dieu du mal.* Il falloit être Satan lui-même par la pensée, pour inventer son imprécation au soleil ; il falloit le voir, comme réellement sortir de l'abîme enflammé, pour le peindre *élevant son front cicatrisé par la foudre.*

Mais sans parler d'un merveilleux aussi transcendant & aussi rare, il falloit être Camille elle-même pour inventer ses imprécations ; Orosmane, pour exprimer les transports de sa jalousie ; Hermione, pour s'agiter de ces mouvemens tumultueux d'amour, de dépit, de vengeance, & de douce compassion.

Où suis je ? qu'ai-je fait ? que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? quel chagrin me devore ?
Errante & sans dessein, je cours dans ce palais :

Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?
Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée !
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée.
Ai-je vu ses regards se troubler un moment ?
En ai-je pu tirer un seul gémissement ?
Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,
Sembloit-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?
Et je le plains encore ! & pour comble d'ennui
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui !
Je tremble au seul penser du coup qui le menace ;
Et prête à me venger, je lui fais déjà grâce !
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux ;
Qu'il périsse : aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe & se rit de ma rage :
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage ;
Il croit que, toujours foible & d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encor de moi par mes bontés passées.
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées :
triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas ;
Il me laisse, l'ingrat ! cet embarras funeste.
Non non, encore un coup, laissons agir Oreste.
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir ! Eh quoi ! c'est donc moi qui l'ordonne ?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione !
Ce Prince dont mon cœur se faisoit autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,

A qui même en secret je m'étois destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hymenée !
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'états,
Que pour venir si loin préparer son trépas,
L'assassiner, le perdre ? &c.

On semble avoir dans tous les temps réservé l'*Enthousiasme* à la poésie. Mais l'orateur n'a-t-il jamais lui-même aucune illusion à se faire, aucun personnage à revêtir qui ne soit pas le sien ? Et lorsque chargé de la cause d'un malheureux, il va exciter en sa faveur l'indignation, la compassion, ou d'un juge, ou de tout un peuple, est-il naturellement assez ému, l'est-il comme il le veut paroître, & n'a-il jamais besoin lui-même de se transformer comme le poëte, pour se mettre à la place de son client ? La péroraison pour Milon n'est-elle pas une scène aussi artificiellement conçue que celle de Priam aux pieds d'Achille ? & pour l'écrire avec tant d'éloquence, n'a-t-il pas fallu que Cicéron ait su s'affecter, s'émouvoir, se passionner ainsi qu'Homère ? Eprouvoit-il, dans l'état naturel de

son esprit & de son ame, tous les mouvemens qu'il exprime? & dans cette supposition si éloquente, où il introduit Milon, s'écriant : « Oui, citoyens, c'est moi qui ai tué Clodius : ses fureurs que nous n'avions pu réprimer ni par nos lois, ni par la sévérité de nos jugemens, ce fer & cette main les ont écartées de vos têtes. C'est par moi que le droit, l'équité, les lois, la liberté, la pudeur, l'innocence sont en sûreté dans notre ville, &c. » Lorsque, s'adressant aux choses saintes que Clodius avoit violées, il s'écrie : « C'est vous que j'atteste & que j'implore, collines des Albains, bois sacrés, autels antiques & toujours révérés, que sa démence a renversés & détruits, pour élever sur vos ruines les monumens de son luxe insensé ». Lorsqu'il met en scène son client, & qu'il le fait parler avec une dignité si touchante, ou qu'il prend lui-même la place de Milon, & semble vouloir se dévouer pour lui : *Nunc me una consolatio sustentat, quod tibi T. Anni, nullum à me*

amoris, nullum studii, nullum pietatis officium defuit. Ego inimicitias potentium pro te appetivi : ego meum sæpe corpus & vitam objeci armis inimicorum tuorum : ego me plurimis pro te supplicem abjeci : bona, fortunas meas, ac liberorum meorum in communionem tuorum temporum contuli. Hoc denique ipso die, si qua vis est parata, si qua dimicatio capitis futura, deposco. Quid jam restat ? quid habeo quod dicam, quod faciam pro tuis in me meritis, nisi ut eam fortunam, quæcumque erit tua, ducam meam ? Non recuso, non abnuo ; vosque obsecro, judices, ut vestra beneficia, quæ in me contulistis, aut in hujus salute augeatis, aut in ejusdem exitio occasura esse videatis. Peut-on dans ces images & dans ces mouvemens méconnoître cette action de l'ame sur elle-même, & cette faculté qu'elle a d'exalter ses sentimens & ses pensées, qui est le caractère de l'*Enthousiasme ?*

Il est bien vrai que dans le poète il n'a qu'un objet fantastique, & qu'il sup-

pose l'illusion ; au lieu que dans l'orateur c'est la réalité, c'est la vérité qui l'anime ; mais soit la vérité, soit la feinte, ni l'une ni l'autre ne produiroient dans la pensée & le sentiment ce degré d'énergie, de chaleur, & de véhémence, sans l'attention profonde que le génie & l'ame donnent à leur objet lorsqu'ils veulent s'en pénétrer.

L'*Enthousiasme* est donc volontaire dans l'orateur comme dans le poète ; & l'orateur lui-même a souvent besoin, pour se rendre présente la vérité dans toute sa force, de réaliser, comme le poète, l'objet de sa pensée, de croire voir ce qu'il ne voit pas, d'animer ce qui ne peut l'être, de revêtir un caractère qui n'est pas le sien, d'emprunter une ame étrangère, en un mot, de se transformer, par un effort d'illusion qui ne diffère plus en rien de l'*Enthousiasme* poétique.

Que si l'on veut, pour le mieux concevoir, s'en faire une image familière, on n'aura qu'à se rappeler ce qu'on a

cent fois éprouvé ſoi-même au ſpectacle. Dans l'illuſion où l'on eſt plongé, on oublie preſque abſolument tout ce qui pourroit la détruire ; on eſt tranſporté en idée dans le lieu de la ſcène ; on ſe croit préſent à l'action : ce n'eſt plus l'actrice & l'acteur que l'on voit ; c'eſt Cléopatre, Antiochus, Rodogune : on croit même voir le poiſon dans la coupe ; on frémit au moment où Antiochus l'approche de ſes lèvres ; & ceux qui, comme les enfans, ont l'imagination plus vive, ſont prêts à lui crier que la coupe eſt empoiſonnée. La même choſe à peu près arrive autour de la chaire d'un orateur, lorſque, par des figures hardies & frappantes, il rend comme préſent aux yeux quelque vérité redoutable. Lorſque Maſſillon prêcha pour la première fois ſon fameux ſermon du petit nombre des Elus, il y eut un endroit, dit Voltaire, où un tranſport de ſaiſiſſement s'empara de tout l'auditoire ; preſque tout le monde ſe leva à moitié par un mouvement involontaire ; le murmure d'acclamation &

de surprise fut si fort, qu'il troubla l'o-rateur.

Or cette préoccupation presque absolue de la pensée ; cette émotion profonde des esprits & de l'ame, que vous cause l'impression de la vérité que le poète représente, ou de la vérité que l'orateur exprime, supposez-la dans le poète, dans l'orateur lui-même, au moment qu'il compose & qu'il s'est pénétré de son objet ; c'est ce dernier degré d'illusion que l'on appelle *Enthousiasme* ; & il s'opère à peu près de même. Car on peut alors considérer l'imagination de l'auteur comme le théâtre où le tableau se peint, où l'action se représente ; & son ame, comme le spectateur qui se livre à l'illusion & qui s'affecte vivement des passions qui animent la scène. Ainsi, dans ces momens l'homme de génie est comme double ; & il ressemble au sculpteur de la Fable, à la fois trompeur & trompé.

On appelle aussi *Enthousiasme* le délire, ou la passion véritable qui se communique d'un homme à l'autre, & quel-

quefois à tout un peuple, lorſqu'une imagination exaltée ſe rend maîtreſſe des eſprits & qu'ils ſont violemment émus des tableaux qu'elle leur préſente ; & on le dit également des effets de l'erreur & de ceux de la vérité, plus ſouvent même de l'erreur, parce que le menſonge a plus ſouvent recours à l'Eloquence paſſionnée. Mahomet a fait des enthouſiaſtes, Socrate n'en fit point. De grands exemples ou de grandes leçons inſpirent pourtant quelquefois l'*Enthouſiaſme* de la vertu & de la gloire. L'eſprit de la ſecte ſtoïque fut l'*Enthouſiaſme* de la vertu. Le génie de l'ancienne Rome fut l'*Enthouſiaſme* de la patrie.

ENTR'ACTE. On appelle ainſi l'intervalle qui dans la repréſentation d'une pièce de Théâtre, en ſépare les actes, & donne du relâche à l'attention des ſpectateurs.

Chez les grecs, le théâtre n'étoit preſque jamais vide : l'intervalle d'un acte à l'autre étoit occupé par les chœurs.

Un des plus précieux avantages du

Théâtre moderne, c'eſt le repos abſolu de l'*Entr'acte*. De toutes les licences qu'on eſt convenu d'accorder aux arts, pour leur faciliter les moyens de plaire, c'eſt peut-être la plus heureuſe, & celle dont on eſt le mieux dédommagé.

Obſervons d'abord que l'*Entr'acte* n'eſt un repos que pour les ſpectateurs, & n'en eſt pas un pour l'action. Les perſonnages ſont cenſés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre; & tandis qu'en effet l'acteur va reſpirer dans la couliſſe, il faut qu'on le croye occupé. Ainſi, le poète, dans le plan de la pièce, en diviſant ſon action, doit la diſtribuer de façon qu'elle continue d'un acte à l'autre, & que l'on ſache ou que l'on ſuppoſe ce qui ſe paſſe dans l'intervalle; à peu près comme un architecte diſpoſe dans ſon plan les vides & les pleins, ou plutôt comme un peintre habile deſſine tout le corps qui doit être à demi voilé.

Rien de plus ſimple que cette règle; & on la néglige ſouvent.

Il eſt aiſé de ſentir à préſent quelle eſt

la

la facilité que l'*Entr'acte* donne à l'action, soit du côté de la vraisemblance, soit du côté de l'intérêt.

Il y a dans la nature une infinité de choses dont l'exécution est impossible sur la scène, & dont l'imitation manquée détruiroit toute illusion. C'est dans l'*Entr'acte* qu'elles se passent : le poète le suppose, le spectateur le croit.

L'action théâtrale a souvent des longueurs inévitables, des détails froids & languissans, dont on ne peut la dégager ; & le spectateur, qui veut être continuellement ému ou agréablement occupé, ne redoute rien tant que ces scènes stériles. Il veut pourtant que tout arrive comme dans la nature, & que la vraisemblance amène l'intérêt : or le poète les concilie, en n'exposant aux yeux que les scènes intéressantes, & en dérobant dans l'*Entr'acte* toutes celles qui languiroient.

Enfin, par la même raison que l'on doit présenter aux yeux tout ce qui peut contribuer à l'effet que l'on veut produire, lequel, soit dans le pathétique,

ſoit dans le ridicule, eſt toujours le plaiſir d'être ému ou d'être amuſé, on doit dérober à la vue tout ce qui nous déplaît, ou ce qui nous répugne : car l'impreſſion du tableau, étant beaucoup plus forte que celle du récit, nous rend plus cher ce qui nous flatte, mais auſſi plus odieux ce qui nous bleſſe. Or le poëte, qui doit prévoir & l'un & l'autre effet, jettera dans l'*Entr'acte* ce qui a beſoin d'être affoibli ou voilé par l'expreſſion, & préſentera ſur la ſcène ce qui doit frapper vivement.

Un avantage encore attaché à l'*Entr'acte*, c'eſt de donner aux événemens qui ſe paſſent hors du théâtre, un temps idéal un peu plus long que le temps réel du ſpectacle. Comme le mouvement meſure la durée, celle d'une action préſente aux yeux ne peut nous échapper ; au lieu que d'une action abſente, & dont nous ne ſommes plus occupés, nous ne comptons point les momens. Voilà pourquoi nous pouvons accorder à ce qui ſe paſſe hors de la ſcène un temps moral beaucoup

plus long que l'intervalle d'un acte à l'autre. Mais cette licence suppose ce que j'ai dit ailleurs, que l'on regardera l'*Entr'acte* comme une absence totale de l'action, & même du lieu de l'action.

La première convention faite en faveur de l'art dramatique, a été, que le spectateur seroit censé absent : car imaginer que le Public est assemblé dans une place, & qu'il voit de là ce qui se passe dans le cabinet d'Auguste ou dans le sérail du sultan, c'est une absurdité puérile : il faut pour cela supposer un des quatre murs abattus ; & alors même, le moyen d'imaginer que l'acteur, étant vu, ne verroit pas de même, & agiroit comme s'il étoit seul ?

Le spectateur n'est donc présent à l'action que par la pensée, & le spectacle n'est supposé se passer que dans son esprit. Cette hypothèse étoit sans doute une chose hardie à proposer, si on l'eût proposée. Mais comme elle étoit indispensable, on en est convenu même sans le savoir.

Ce n'eſt donc rien propoſer de nouveau, que de vouloir qu'à la fin de chaque acte l'idée du lieu diſparoiſſe, & que notre illuſion détruite nous rende à nous-mêmes en un lieu totalement diſtinct de celui de l'action; en ſorte, par exemple, qu'au ſpectacle de Cinna, quand les acteurs ſont ſur la ſcène, nous ſoyons en eſprit à Rome, & que, l'acte fini, l'illuſion ceſſante, nous nous retrouvions à Paris. Ces mouvemens de la penſée ſont auſſi aiſés que rapides; & l'inſtant de lever & de baiſſer la toile les produit naturellement.

Cela poſé, la conſéquence immédiate & néceſſaire qu'on en doit tirer, c'eſt que la toile, qui détruit l'enchantement du ſpectacle, devroit tomber toutes les fois que le charme eſt interrompu. Ne fût-ce même que pour cacher le beſoin qu'on a quelquefois de baiſſer la toile, il ſeroit à ſouhaiter qu'on la baiſsât toujours dès qu'un acte ſeroit fini : l'illuſion y gagneroit; les moyens de la produire ſeroient plus ſimples & en plus

grand nombre ; on ne verroit plus ce jeu des machines qui n'eſt plus étonnant, & qui devient riſible quand le mouvement eſt manqué ; on ne verroit plus des valets de théâtre venir ranger ou déranger les ſiéges du ſénat romain ; l'œil & l'oreille ne ſeroient pas en contradiction ; comme lorſqu'on entend des violons jouer un menuet près des tentes d'Agamemnon, ou à la porte du capitole ; & le coup-d'œil d'un changement ſubit de décoration feroit réſervé pour le ſpectacle du merveilleux. *Voyez* ACTE, UNITÉS.

EPIGRAMME. Un mérite eſſentiel à preſque tous les poèmes, c'eſt de ménager à l'eſprit le plaiſir de la ſurpriſe ; & après avoir piqué ſa curioſité & ſuſpendu plus ou moins ſon attente, leur ſuccès eſt de le laiſſer agréablement ſatisfait. Or, ſelon que l'objet de la curioſité eſt plus ou moins intéreſſant, l'attente peut être plus ou moins longue, & la ſolution plus ou moins éloignée : telle

eſt, depuis l'*Epopée* juſqu'à l'*Epigramme*, la meſure commune de l'étendue que chaque poème peut avoir.

Dans l'*Epigramme*, la curioſité n'étant que de ſavoir où aboutira le récit d'un fait ſimple, ou l'énoncé d'une première idée, l'attention n'eſt ſuſceptible que d'un moment de patience : ainſi, l'*Epigramme* eſt, de ſa nature, le plus petit de tous les poèmes. Son cercle eſt à peu près celui que les anciens donnoient à la période, dont l'artifice étoit auſſi de tenir l'eſprit en ſuſpens juſqu'à l'entière révolution qu'ils faiſoient faire à la penſée.

L'*Epigramme* a donc, comme les grands poèmes, une eſpèce de nœud & une eſpèce de dénouement, ou du moins un avant-propos qui excite l'attention, & une ſolution imprévue qui décide l'incertitude ; &, comme les grands poèmes, tantôt elle ſe dénoue ſans péripétie, c'eſt-à-dire, par une ſuite naturelle de la penſée ; tantôt avec péripétie, c'eſt-à-dire, par une révolution inattendue dans le ſens.

Monsieur l'abbé & Monsieur son valet
Sont faits égaux tous deux, comme de cire.
L'un est grand fou, l'autre petit folet;
L'un veut railler, l'autre gaudir & rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le soir entre eux s'émeut:
Car maître abbé toute la nuit ne veut
Etre sans vin, que sans secours ne meure;
Et son valet jamais dormir ne peut,
Tandis qu'au pot une goutte en demeure. *Marot.*

Voilà une *Epigramme* qui va droit à son but. En voici une qui se replie en sens contraire :

De nos rentes, pour nos péchés,
Si les quartiers sont retranchés,
Pourquoi s'en émouvoir la bile?
Nous n'aurons qu'à changer de lieu :
Nous allions à l'Hôtel-de-ville,
Et nous irons à l'Hôtel-Dieu. *Callières.*

On sent que, lorsque l'*Epigramme* vise d'un côté & tire de l'autre, par exemple, lorsqu'elle commence par la louange & finit par la satire, le trait en est plus imprévu. Mais l'*Epigramme* directe a une autre ruse pour déguiser son intention : c'est de prendre un air sérieux, lorsqu'elle

veut être plaisante ; un air simple & naïf, lorsqu'elle veut être fine ou délicate ; un air de bonté, de douceur, lorsqu'elle veut être maligne ou mordante.

Petits Auteurs d'un fort mauvais Journal,
Qui d'Apollon vous croyez les apôtres,
Pour Dieu, tâchez d'écrire un peu moins mal,
Ou taisez-vous sur les écrits des autres.
Vous vous tuez à chercher dans les nôtres
De quoi blâmer ; & l'y trouvez très-bien :
Nous, au rebours, nous cherchons dans les vôtres
De quoi louer ; & nous n'y trouvons rien.

Rousseau.

C'est le ton de modestie & de simplicité qui fait le sel de cette *Epigramme*. Il en est de même de l'air de prud'hommie & de réserve qui se montre dans celle-ci :

Un doux nenni, avec un doux sourire,
Est tant honnête ! il vous le faut apprendre.
Quand est d'oui, si veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrois vous reprendre :
Non que je sois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le désir me poind ;
Mais je voudrois qu'en me le laissant prendre,
Vous me dissiez : Non, tu ne l'auras point.

Marot.

C'eſt ſur-tout par ce tour artificieux que l'*Epigramme* diffère du Madrigal, qui ne déguiſe rien, mais qui tout naturellement a l'air de ce qu'il eſt, galant, délicat, ingénieux; & qui, lors même qu'il eſt fin, ne diſſimule point l'intention de l'être. Le même ſujet traité des deux façons va faire ſentir ces nuances.

Amour trouva celle qui m'eſt amère;
Et j'y étois, j'en ſais bien mieux le conte.
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mère;
Puis tout à coup il voit qu'il ſe mécompte,
Dont la rougeur au viſage lui monte,
D'avoir failli honteux Dieu ſait combien!
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte:
Plus clair-voyans que vous s'y trompent bien.

Marot.

C'eſt là, ce me ſemble, le ſel le plus fin, le plus délicat de l'*Épigramme*, mais ſous une apparence de ſimplicité qui le rend plus piquant encore. Voici au contraire le tour galant & ſpirituel du Madrigal.

L'autre jour l'enfant de Cythère,
Sous une treille à demi gris,
Diſoit en parlant à ſa mère,

Je bois à toi, ma chère Iris.
Vénus le regarde en colère.
Maman, calmez votre courroux :
Si je vous prends pour ma bergère,
J'ai pris cent fois Iris pour vous.

Mais ſans même employer la diſſimulation, l'*Epigramme* a ſouvent, dans l'adreſſe du tour & dans la fineſſe du trait, le moyen de cauſer une ſurpriſe agréable. Marot me ſemble à cet égard le plus ingénieux des poètes *épigrammatiques*, tant par la ſingularité que par la variété de ſes petits deſſeins :

Anne, ma ſœur, d'où me vient le ſonger
Qui, toute nuit, par devers vous me mène ?
Quel nouvel hôte eſt venu ſe loger
Dedans mon cœur, & toujours s'y pourmène ?
Certes je crois, & ma foi n'eſt pas vaine,
Que c'eſt un dieu. Me vient-il conſoler ?
Ah ! c'eſt l'Amour ; je le ſens bien voler.
Anne, ma ſœur, vous l'avez fait mon hôte ;
Et le ſera, me dût-il affoler,
Si celle-là qui l'y mit, ne l'en ôte.

Dès que m'amie eſt un jour ſans me voir,
Elle me dit que j'en ai tardé quatre.
Tardant deux jours, elle dit ne m'avoir

Vu de quatorze, & n'en veut rien rabattre.
Mais pour l'ardeur de mon amour abattre,
De ne la voir j'ai raiſon apparente.
Voyez, Amans, notre amour différente :
Languir la fais, quand ſuis loin de ſes yeux ;
Mourir me fait, quand je la vois préſente :
Jugez lequel vous ſemble aimer le mieux.

Voilà des modèles de la grâce la plus naïve & du naturel le plus fin ; & c'eſt encore ce tour de fineſſe & de naïveté piquante qui aiguiſe en *Epigramme* un Madrigal qui ſans cela ne ſeroit que galant :

Qui cuideroit déguiſer Iſabeau
D'un ſimple habit, ce ſeroit grand ſimpleſſe ;
Car au viſage a ne ſais quoi de beau,
Qui fait juger toujours qu'elle eſt princeſſe.
Soit en habit de chambrière ou maîtreſſe,
Soit en drap d'or entier ou découpé,
Soit ſon gent corps de toile enveloppé ;
Toujours ſera ſa beauté maintenue.
Mais il me ſemble (ou je ſuis bien trompé)
Qu'elle ſeroit plus belle toute nue.

Cependant l'*Epigramme* va ſouvent à ſon but avec tant de vîteſſe, que le mot ſuit immédiatement l'énoncé : de manière

que la flèche part aussi-tôt que l'arc est tendu :

Semper pauper eris, si pauper es, Æmiliane:
Dantur opes nullis nunc, nisi divitibus.

Mart.

Dimidium donare Lino quam credere totum
Qui mavult, mavult perdere dimidium.

(Idem.)

Alors le trait n'est imprévu que par sa singularité ou par sa subtilité même.

Mais ce que l'*Epigramme* a de piquant n'est pas toujours un trait de l'esprit du poète : c'est bien souvent un mot cité au bout d'un petit conte ; & ce mot, au lieu d'être spirituel, est quelquefois une bétise, mais une bétise plaisante :

Offrez à Dieu votre incrédulité.

ou une naïveté risible, comme de la jeune épousée :

Je ne vous ai pas mords aussi.

ou du paysan à l'homme de Cour :

C'est que je les faisons nous-même.

ou du cordelier de Rousseau :

J'aimerois mieux pour le bien de mon ame, *&c.*

ou de ce juge qu'étourdiſſoit le bruit :

Huiſſier, qu'on faſſe ſilence,
Dit en tenant audience
Un préſident de Baugé :
C'eſt un bruit à tête fendre.
Nous avons déjà jugé
Dix cauſes ſans les entendre.

Lorſque l'*Epigramme* n'eſt qu'un trait de ſatire générale & ſans alluſion, elle eſt innocente :

A voir la ſplendeur peu commune
Dont un faquin eſt revêtu,
Diroit-on pas que la fortune
Veut faire enrager la vertu ?

Lorſqu'elle eſt perſonnelle & ne fait que pincer le ridicule, elle eſt encore permiſe, ſur-tout ſi on ne l'emploie qu'en arme défenſive ; car c'eſt l'aiguillon de l'abeille.

Lorſqu'elle eſt mordante, il eſt rare qu'elle ne ſoit pas odieuſe ; & ſi à la diffamation elle joint la calomnie, elle eſt atroce. L'écrivain qui en fait ſon talent, reſſemble trop à un chien enragé, pour ne pas mériter d'être traité de même.

Autant le talent de tourner une *Epigramme* injurieuse est commun, vil, & méprisable ; autant celui de rendre un éloge piquant, par un tour *épigrammatique*, est rare, exquis, & précieux. Un chef-d'œuvre en ce genre est cette *Epigramme* grecque, si bien traduite par Voltaire :

> Oui, je me montrai toute nue
> Au dieu Mars, au bel Adonis,
> A Vulcain même, & j'en rougis ;
> Mais Praxitèle ! où m'a-t-il vue ?

Le plus naturel, le plus naïf de nos poètes en ce genre, & par-là même, celui de tous qui a mis le plus de sel & de finesse dans la louange, c'est encore le vieux Marot. Ce n'est pas qu'il ait fait une grand nombre de ces *Epigrammes* heureuses : mais lorsqu'il y réussit, il y excelle ; & lors même qu'il ne satisfait pas un goût délicat, il l'éclaire, en indiquant toujours comment on fera mieux que lui.

Une allusion juste, amenée par la ressemblance des noms, est dans le style une

grâce de plus, sur-tout dans l'*Epigramme*.

Ce plaisant val que l'on nommoit Tempé,
Dont mainte histoire est encore embellie,
Arrosé d'eau, si doux, si attrempé,
Sachez que plus il n'est en Thessalie :
Jupiter roi, qui les cœurs gagne & lie,
L'a de Thessale en France remué,
Et quelque peu son nom propre mué ;
Car, pour Tempé, veut qu'Estampes s'appelle.
Ainsi lui plaît, ainsi l'a situé,
Pour y loger de France la plus belle.

Et quoiqu'un simple jeu de mots ne soit jamais qu'un badinage assez frivole, il me semble que dans l'*Epigramme* il est permis plus que par-tout ailleurs, s'il est aussi joliment employé que dans celle-ci, pour une demoiselle qui s'appeloit *la Roue* :

Peintres experts, votre façon commune
Changer vous faut, plutôt hui que demain :
Ne peignez plus une Roue à fortune ;
Elle a d'Amour pris le dard inhumain.
Amour aussi a pris la Roue en main,
Et des mortels par ce moyen se joue.
O l'homme heureux, qui, de l'enfant humain,
Sera poussé au-dessus de la Roue !

Rouſſeau, en imitant Marot, l'a ſurpaſſé du côté du goût, de la préciſion, de la correction du ſtyle. Mais la facilité, la ſimplicité, la grâce naïve, qui eſt celle de ce ſtyle, ſont des dons naturels qui ne s'imitent point. Après Marot, La Fontaine eſt le ſeul qui les ait eus dans un haut degré; & c'eſt dans un degré ſi haut, qu'en laiſſant ſon modèle loin au deſſous de lui, il a preſque interdit à ſes imitateurs toute eſpérance de l'atteindre.

EPITAPHE. C'eſt communément un trait de louange, ou de morale, ou de l'une & de l'autre.

L'*Epitaphe* de cet homme ſi grand & ſi ſimple, ſi vaillant & ſi humain, ſi heureux & ſi ſage, auquel l'antiquité pourroit tout au plus oppoſer Scipion & Céſar, ſi le premier avoit été plus modeſte, & le ſecond moins ambitieux; cette *Epitaphe*, qui ne ſe trouve plus que dans les livres,

Turenne a ſon tombeau parmi ceux de nos rois, *&c.*

fait encore plus l'éloge de Louis XIV, que celui de M. de Turenne.

Celle d'Alexandre, que gâte le second vers, & qu'il faut réduire au premier,

Sufficit huic tumulus, cui non suffecerat orbis.

est un trait de morale plein de force & de vérité : c'est dommage qu'Aristote ne l'ait pas faite par anticipation, & qu'Alexandre ne l'ait pas lue.

Le même contraste est vivement exprimé dans celle de Newton :

Isaacum Newton,
Quem immortalem
Testantur Tempus, Natura, Cœlum,
Mortalem hoc marmor
Fatetur.

Mais ce contraste, si humiliant pour le conquérant, n'ôte rien à la gloire du philosophe. Qu'un être avec des ressorts fragiles, des organes foibles & bornés, calcule les temps, mesure le ciel, sonde la nature ; c'est un prodige. Qu'un être haut de cinq pieds, qui ne fait que de naître & qui va mourir, dépeuple la

terre pour se loger, & s'y trouve encore à l'étroit; c'est un petit monstre.

Du reste cette idée a été cent fois employée par les poètes. Voyez, dans les *Catalectes*, l'*Epitaphe* de Scipion l'africain, celle de Cicéron, celle d'Antenor. Voyez Ovide sur la mort de Tibulle, Properce sur la mort d'Achille, *&c.*

Les anglois n'ont mis sur le tombeau de Dryden que ce mot pour tout éloge.

Dryden.

& les italiens sur le tombeau du Tasse

Les os du Tasse.

Il n'y a guère que les hommes de génie qu'il soit possible de louer ainsi.

Parmi les *Epitaphes* épigrammatiques, les unes ne sont que naïves & plaisantes, les autres sont mordantes & cruelles. Du nombre des premières est celle-ci, qu'on ne croiroit jamais avoir été faite sérieusement, & qu'on a vue cependant gravée dans une de nos églises :

Ci gît le vieux corps tout usé
Du lieutenant civil rusé, *&c.*

Lorſque la plaiſanterie ne porte que ſur un léger ridicule, comme dans l'exemple précédent, & que l'objet en eſt indifférent, on la pardonne, l'on en peut rire. Mais les *Epitaphes* inſultantes & calomnieuſes, telles que la rage en inſpire trop ſouvent, ſont de tous les genres de ſatire le plus noir & le plus lâche. Il y a quelque choſe de plus infame que la calomnie; c'eſt la calomnie contre les morts. L'expreſſion des anciens, *troubler la cendre des morts*, eſt trop foible. Le ſatirique qui outrage un homme qui n'eſt plus, reſſemble à ces animaux carnaciers qui fouillent dans les tombeaux pour ſe repaître de cadavres. *Voyez* SATIRE.

Quelquefois l'*Epitaphe* n'eſt que morale, & n'a rien de perſonnel : telle eſt celle de Jovianus Pontanus, qui n'a point été miſe ſur ſon tombeau :

Servire ſuperbis dominis,
Ferre jugum ſuperſtitionis,
Quos habes caros ſepelire,
Condimenta vitæ ſunt.

L'*Epitaphe* à la gloire d'un mort est de toutes les louanges la plus noble & la plus pure, sur-tout lorsqu'elle n'est que l'expression naïve du caractère & des actions d'un homme de bien. Les vertus privées ont droit à cet hommage, comme les vertus publiques ; & les titres de *bon parent*, de *bon ami*, de *bon citoyen*, méritent bien d'être gravés sur le marbre. C'est un doux emploi du talent, que de graver sur la tombe d'un ami ou d'un bienfaiteur quelquets mots d'éloge & de regrets ; & si la plume d'un homme de lettres doit lui être bonne à quelque chose, c'est à ne pas mourir ingrat. Mais la reconnoissance fait en eux, parce qu'elle est noble, ce que l'espoir des récompenses n'eût jamais fait, parce qu'il est bas & servile. On a remarqué que *le tombeau du duc de Malboroug étoit encore sans* Epitaphe ; le prix proposé justifie & rend vraisemblable la stérilité des poètes anglois. Devant une place assiégée, un officier françois fit proposer aux grenadiers une somme considérable

pour celui qui le premier planteroit une fascine dans un fossé exposé à tout le feu des ennemis ; aucun des grenadiers ne se présenta. Le Général étonné leur en fit des reproches. *Nous nous serions tous offerts*, lui dit l'un de ces braves soldats, *si l'on n'avoit pas mis cette action à prix d'argent.* Il en est des bons vers comme des actions courageuses. *Voyez* ELOGE.

Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur *Epitaphe*. Celle de la Fontaine, modèle de naïveté, est connue de tout le monde. Il seroit à souhaiter que chacun fît la sienne de bonne heure ; qu'il la fît la plus flatteuse qu'il seroit possible, & qu'il employât toute sa vie à la mériter.

Lorsque, dans l'article ALLÉGORIE, j'ai cité l'*Epitaphe* qu'un imprimeur de Boston avoit faite pour lui-même, je ne savois pas que je parlois de l'illustre M. Franklin, de cet homme, qui, heureusement pour sa patrie, a vécu assez pour être l'instrument de la grande révolution qui vient de la mettre en liberté.

EPITHÈTE. En Eloquence & en Poésie on appelle *Epithète* un adjectif, sans lequel l'idée principale séroit suffisamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation, ou quelque chose de plus fin, de plus délicat, de plus touchant, ou quelque singularité piquante, ou une couleur plus riante & plus vive, ou quelque trait de caractère plus sensible aux yeux de l'esprit.

Un adjectif, sans lequel l'idée seroit confuse, incomplette, ou vague, & qui ne fait que l'éclaircir, la décider, la circonscrire, n'est donc pas ce qu'on entend par une *Epithète*. Ainsi, lorsqu'on dit, par exemple, *l'homme juste est en paix avec lui-même & avec les autres; l'homme sage est libre dans les fers: juste* & *sage* sont des adjectifs, mais ne sont pas des *Epithètes*. Celles-ci sont dans le langage oratoire & poétique, comme sont, dans l'usage de la vie, ces biens surabondans, & dont Voltaire a dit,

Le ſuperflu, choſe très-néceſſaire.

Mais ce luxe d'expreſſion a ſes bornes tout comme l'autre ; & une *Epithète* qui dans le ſtyle ne contribue à donner à la penſée, ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grace, eſt un mot paraſite : *obſtat quidquid non adjuvat :* c'eſt un principe univerſel qu'il ne faut jamais perdre de vue dans l'uſage des *Epithètes*. Lorſqu'elles ſont froides ou ſurabondantes, elles reſſemblent à ces braſſelets & à ces colliers qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces.

Quelques exemples vont faire diſtinguer les *Epithètes* bien ou mal employées.

Deſcription du lit du Tréſorier de la Sainte-Chapelle, dans le Lutrin.

Dans le réduit *obſcur* d'une alcove *enfoncée*,
S'élève un lit de plume *à grands frais amaſſée.*
Quatre rideaux *pompeux*, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un *tranquille* ſilence,
Règne ſur le duvet une *heureuſe* indolence.
C'eſt là que le prélat, muni d'un déjeûner,

Dormant d'un *léger* ſomme, attendoit le dîner.
La jeuneſſe *en ſa fleur* brille ſur ſon viſage :
Son menton ſur ſon ſein deſcend à double étage ;
Et ſon corps *ramaſſé* dans ſa *courte* groſſeur,
Fait gémir les couſſins ſous ſa *molle* épaiſſeur.

Dans ce modèle de la verſification françoiſe, on voit qu'aucune des *Epithètes* que j'indique n'étoit, abſolument néceſſaire au ſens, mais qu'il n'y en a pas une qui n'ajoute à l'image.

Récit de la mort d'Hippolyte, dans la tragédie de Phèdre.

Ses *ſuperbes* Courſiers, qu'on voyoit autrefois,
Pleins d'une ardeur ſi noble, obéir à ſa voix,
L'œil morne maintenant & *la tête baiſſée*,
Sembloient ſe conformer à ſa *triſte* penſée.
Un *effroyable* cri, ſorti du ſein des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du ſein de la terre une voix *formidable*
Répond, en gémiſſant, à ce cri *redoutable.*
Juſqu'au fond de nos cœurs notre ſang s'eſt glacé :
Des courſiers *attentifs* le crin s'eſt hériſſé.
Cependant ſur le dos de la plaine *liquide*
S'élève à gros bouillons une montagne *humide.*
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre *furieux.*
Son front *large* eſt armé de cornes *menaçantes*,

Tou

Tout son corps est couvert d'écailles *jaunissantes.*
Indomptable taureau, dragon *impétueux*,
Sa croupe se recourbe en replis *tortueux.*

Parmi les *Epithètes* dont ces vers sont remplis, les unes sont nécessaires, comme *liquide* & *humide*, sans lesquels *plaine* & *montagne* ne diroient rien ; ce ne sont là que des adjectifs : les autres, moins indispensables, ne laissent pas de tenir encore au caractère de l'image & de la situation, comme *triste*, *pensif*, l'œil *morne*, la tête *baissée*, des coursiers *attentifs*, un monstre *furieux* : les autres sont surabondantes, comme *larges*, *menaçantes*, *jaunissantes*, *impétueux*, & *tortueux*. Mais celles-ci donnent encore plus de couleur & de force au tableau ; & dans une description épique, il est incontestable qu'elles feroient beauté. C'est ainsi que Virgile a peint les deux serpens qui vont étouffer Laocoon & ses enfans :

. . . . Immensis *orbibus angues*
Incumbunt pelago, pariterque ad littora tendunt :
Pectora quorum inter fluctus arrecta, *jubæque*

Sanguineæ exuperant undas; pars cætera pontum
Pone legit, sinuatque immensa *volumine terga.*
Fit sonitus spumante *salo*: *jamque arva tenebant*,
Ardentes*que oculos*, suffecti sanguine & igni,
Sibila *lambebant linguis* vibrantibus *ora*.

Et puisqu'il s'agit d'*Epithètes*, on peut voir que dans ces vers inimitables il n'y en a pas une qui ne soit un coup de pinceau. Mais dans la bouche de Théramène, dans le langage de la douleur, & sur-tout dans la situation de Thésée, on peut douter que des détails si poétiques soient à leur place. En général, l'emploi des *Epithètes* dépend des convenances; & celles qui seroient placées dans la bouche du poète, ou de tel personnage dans telle situation, ne le seroient pas dans la bouche de tel autre, ou dans telle autre circonstance. L'à propos en fait la beauté; & leur justesse est relative aux personnes, aux temps, à l'idée, à l'image, au sentiment que l'on exprime, au degré d'intérêt dont on est animé, à l'état de tranquillité ou d'agitation où se trouvent l'esprit & l'ame, ou

de celui qui parle, ou de ceux qui l'écoutent.

Dans les écrits où l'imagination domine, tout ce qui donne à ses peintures plus d'éclat, de richesse, & de magnificence, est naturellement placé. Mais quand la passion vient se saisir de toutes les facultés de l'ame, & l'occuper de son objet unique, tout ce qui n'ajoute pas à l'intérêt de l'expression lui est étranger. Elle rebute les mots de pure ostentation, elle dédaigne le soin de plaire. Son unique soulagement est de se répandre au-dehors. L'*Epithète* qui l'aide à s'exprimer, lui est précieuse; celle qui ne feroit que la distraire, la ralentir, la refroidir, la gêneroit; &, comme Phèdre, la nature diroit alors :

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèsent!

Il ne faut donc pas être surpris si la Poésie dramatique, & singulièrement la Poésie pathétique, admet moins d'*Epithètes* que la Poésie épique & que la Poésie lyrique. Le génie de celle-ci est

une imagination exaltée ; le génie de l'autre est une ame profondément émue & absorbée dans son objet. L'une admet donc tout ce qui peint; l'autre n'admet que ce qui touche.

Mais lors même que le poëte livré à son imagination, n'a d'autre intérêt que de peindre, chaque *Epithète* qu'il emploie doit être comme un trait qui ajoute à sa peinture une nuance, une beauté nouvelle. Si la touche en est inutile ou mal-adroite, elle y fait tache au lieu de l'embellir.

Et des fleuves françois les eaux *ensanglantées*
Ne portoient que des morts aux mers *épouvantées*.

Rien de plus juste & de plus frappant que ces deux *Epithètes* ; & quoique l'image fut déjà terrible, simplement exprimée ainsi, Les eaux des fleuves françois ne portoient aux deux mers que des morts ; ces eaux *ensanglantées*, ces mers *épouvantées* font une image plus colorée, plus animée, & plus touchante. Mais dans cette comparaison, d'ailleurs si heureuse & si rare,

Belle Arethuſe, ainſi ton onde *fortunée*
Roule au ſein furieux d'Amphitrite *étonnée*,
Un criſtal toujours *pur* & des flots toujours *clairs*,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

quoique l'*Epithète* d'*étonnée* préſente une idée à l'eſprit, on peut croire que le poète l'auroit ſacrifiée à la préciſion, s'il n'eût fallu l'accorder à la rime ; & la même néceſſité lui a fait répéter l'image *d'un criſtal toujours pur* dans celle des *flots toujours clairs*.

Rouſſeau, dans ſes Odes, a fait de l'*Epithète* l'un des plus riches ornemens de ſon ſtyle, comme dans cette apoſtrophe à l'Avarice, qui, du reſte, ſeroit plus juſte, ſi elle s'adreſſoit à la Cupidité.

Oui, c'eſt toi, monſtre *déteſtable*,
Superbe tyran des humains,
Qui ſeul du bonheur *véritable*
A l'homme as fermé les chemins.
Pour appaiſer ſa ſoif *ardente*,
La terre *en tréſors abondante*
Feroit germer l'or ſous ſes pas ;
Il brûle d'un feu ſans remède,
Moins *riche* de ce qu'il poſſède
Que *pauvre* de ce qu'il n'a pas.

Mais la rime lui a souvent fait employer des *Epithètes* surabondantes.

> Comme un tigre *impitoyable*
> Le mal a brisé mes os,
> Et sa rage *insatiable*
> Ne me laisse aucun repos.
> Victime *foible* & *tremblante*,
> A cette image *sanglante*,
> Je soupire nuit & jour;
> Et dans ma crainte *mortelle*,
> Je suis comme l'hirondelle
> Sous les griffes du vautour.

L'on sent bien que la *rage insatiable* du *tigre impitoyable* fait une redondance de style; que l'*image sanglante* n'est que pour la rime; & que la crainte de l'hirondelle sous les griffes du vautour rend superflue l'*Epithète* de *mortelle* que la rime seule exigeoit.

Souvent, dans les vers de Rousseau, l'*Epithète* n'est pas seulement oisive, elle est importune, & quelquefois à contre-sens. Dans l'Ode à la Fortune :

> Jusques à quand, trompeuse idole,
> D'un culte *honteux* & *frivole*
> Honorerons nous tes autels ?

frivole après *honteux* est pire que superflu.

> Mais au *moindre* revers *funeste*
> Le masque tombe, l'homme reste.

moindre affoiblit l'idée de revers, & il est placé : *funeste* fait tout le contraire.

Ce n'étoit pas ainsi qu'écrivoit Horace. Dans le style si coloré, si harmonieux de ses Odes, la précision & l'énergie font le désespoir de tous les traducteurs.

> Æquam *memento rebus in* arduis
> *Servare mentem, non secus in* bonis
> *Ab* insolenti *temperatam*
> *Lætitia*, moriture *Delli*.

Cela est riche & plein, mais précis : il n'y a pas un mot qu'eût rejeté Tacite.

De même ici :

> *Eheu* fugaces, *Posthume*, *Posthume*,
> *Labuntur anni : nec pietas moram*
> *Rugis &* instanti *senectæ*
> *Affert*, indomitæ*que morti*.

De même :

> *Aurum per medios ire satellites*,
> *Et perrumpere amat saxa*, potentius
> *Ictu fulmineo*.

De même :

Qualem ministrum fulminis alitem.
Olim juventas, & patrius vigor
Nido laborum *propulit* inscium;
Nunc in reluctantes *dracones*
Egit amor dapis atque pugnæ.

En général, la nécessité de la rime dans nos petits vers, & de la mesure dans les grands, l'effrayante difficulté d'y réunir la précision & l'harmonie, la négligence des écrivains, & l'ambition de paroître pompeux en expression, lorsqu'ils sont pauvres en idées, leur a fait porter à l'excès l'abus des *Epithètes*; & l'une des causes qui rendent le vers dramatique infiniment plus difficile que le vers épique ou didactique, c'est que le naturel de la Poésie pathétique n'admet pas autant de ces mots accessoires & pris de loin, que la liberté illimitée de la Poésie descriptive. On trouve fréquemment dans Corneille cent beaux vers de suite, où il n'y a pas une *Epithète*; & dans Racine, elles sont presque toujours si utilement employées, si artiste-

ment enchaſſées, qu'on ne les aperçoit preſque pas.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelans,
Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
Sur tous mes frères morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert, échauffant le carnage:
Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourans,
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirans.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

On peut voir que dans ce tableau il n'y a pas un trait qu'un habile peintre voulût laiſſer échapper. Tel eſt l'heureux emploi des *Epithètes* : en Poéſie comme en Eloquence, leur véritable uſage eſt de contribuer à l'effet de la penſée, de l'image ou du ſentiment; & ſi quelquefois la Poéſie a droit de demander qu'on lui paſſe une *Epithète* foible ou froide, à cauſe de la rime ou de la meſure du vers; le poète doit ſe ſouvenir que cette licence eſt une grace, afin de n'en pas abuſer.

ÉPITRE. On attache aujourd'hui à l'*Epître* l'idée de la réflexion & du travail ; & on ne lui permet point les négligences de la Lettre. Le style de la Lettre est simple, seulement plus ou moins léger, plus sérieux ou plus enjoué, plus libre, plus familier, ou plus réservé, plus modeste, plus respectueux, selon les convenances. L'*Epître* n'a point de style déterminé, elle prend le ton de son sujet, & s'élève ou s'abaisse suivant le caractère des personnes. L'*Epître* de Boileau à son jardinier exigeoit le style le plus naturel : ainsi, ces vers y sont déplacés, supposé même qu'ils ne fussent pas mauvais par-tout :

Sans cesse poursuivant ces fugitives fées,
On voit sous les lauriers haleter les Orphées.

Boileau avoit oublié, en les composant, qu'Antoine devoit les entendre.

L'*Epître* au roi sur le passage du Rhin, exigeoit le style le plus héroïque : ainsi, l'image grotesque du fleuve *essuyant sa barbe*, y choque la décence. Virgile a

dit d'un genre de Poésie encore moins noble, *Sylvæ sint consule dignæ.*

Si dans un ouvrage adressé à une personne illustre on doit ennoblir les petites choses, à plus forte raison n'y doit-on pas avilir les grandes ; & c'est ce que fait à tout moment, dans les *Epîtres* de Boileau, le mélange de Cotin avec Louis le Grand, du *sucre* & de la *cannelle* avec la gloire de ce monarque. Un mot plaisant est à sa place dans une *Epître* familière ; dans une *Epître* sérieuse & noble, il est du plus mauvais goût.

Boileau n'étoit pas de cet avis : il lui en coûta de retrancher la fable de l'huître, qu'il avoit mise à la fin de sa première *Epître* au roi, *pour délasser*, disoit-il, *des lecteurs qu'un sublime trop sérieux peut enfin fatiguer.* Il ne fallut pas moins que le grand Condé pour vaincre la répugnance du poëte à sacrifier ce morceau. Il a dit dans son *Art poétique* :

Heureux qui, dans ses vers, sait, d'une voix légère,
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère !

Le passage *du grave au doux* est toujours placé ; celui *du plaisant au sévère*, est permis & presque toujours convenable : mais cela n'est pas réciproque, & pour un ouvrage sérieux, il ne me semble pas vrai de dire :

On peut être à la fois & pompeux & plaisant.

En général, les défauts dominans des *Epîtres* de Boileau sont la sécheresse & la stérilité, des plaisanteries parasites, des idées superficielles, des vues courtes, & de petits desseins. On lui a appliqué ce vers :

Dans son génie étroit il est toujours captif.

Son mérite est dans le choix heureux des termes & des tours. Il se piquoit surtout de rendre avec grâce & avec noblesse des idées communes, qui n'avoient point encore été rendues en Poésie. Une des choses, par exemple, qui le flattoient le plus, comme il l'avoue lui-même, étoit d'avoir exprimé poétiquement sa perruque.

Au contraire, la bassesse & la bigar-

rure du ſtyle défigurent la plupart des *Epîtres* de Rouſſeau. Autant il s'eſt élevé au-deſſus de Boileau par ſes Odes, autant il s'eſt mis au deſſous de lui par ſes *Epîtres*.

Dans l'*Epître* philoſophique, la partie dominante doit être la juſteſſe & la profondeur du raiſonnement. C'eſt une préjugé dangereux pour les poètes & injurieux pour la Poéſie, de croire qu'elle n'exige ni une vérité rigoureuſe, ni une progreſſion méthodique dans les idées. Je ferai voir ailleurs que les écarts même de l'enthouſiaſme ne ſont que la marche régulière du ſentiment & de la raiſon. *Voyez* IMAGINATION.

Il eſt encore plus inconteſtable que dans l'*Epître* philoſophique on doit pouvoir preſſer les idées ſans y trouver le vide, & les creuſer ſans arriver au faux. Que ſeroit-ce en effet qu'un ouvrage raiſonné où l'on ne feroit qu'effleurer l'apparence ſuperficielle des choſes? Un ſophiſme revêtu d'une expreſſion brillante, n'eſt qu'une figure bien peinte & mal deſſinée. Prétendre que la Poéſie

n'ait pas besoin de l'exactitude philosophique, c'est donc vouloir que la Peinture puisse se passer de la correction du dessein. Or qu'on mette à l'épreuve de l'application de ce principe, & les *Epîtres* de Boileau, & celles de Rousseau, & celles de Pope lui-même. Boileau, dans son *Epître*, à M. Arnaud, attribue tous les maux de l'humanité *à la honte du bien*. La mauvaise honte, ou plutôt la foiblesse en général, produit de grands maux :

Tyran qui cède au crime & détruit les vertus.
Henriade.

Voilà le vrai. Mais quand on ajoute, pour le prouver, qu'*Adam*, par exemple, *n'a été malheureux que pour n'avoir osé soupçonner sa femme*; voilà de la déclamation. Le désir de la louange & la crainte du blâme produisent tour à tour des hommes timides ou courageux dans le bien, foibles ou audacieux dans le mal ; les grands crimes & les grandes vertus émanent souvent de la même

source : *Quand ? Et comment ? Et pourquoi ?* voilà ce qui seroit de la Philosophie.

Dans l'*Epître* à M. de Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flatterie, le poète la suppose stupide & grossière, absurde & choquante, au point de louer un Général d'armée sur sa défaite, & un ministre d'Etat sur ses exploits militaires : est-ce là présenter le miroir aux flatteurs ? Il ajoute que rien n'est beau que le vrai : mais confondant l'homme qui se corrige, avec l'homme qui se déguise, il conclut qu'il faut suivre la nature.

C'est elle seule en tout qu'on admire & qu'on aime.
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.

Sur ce principe vague, un homme né grossier plairoit donc par sa grossièreté ? un impudent, par son impudence ? *&c.*

Qu'auroit fait un poète philosophe ? qu'auroit fait, par exemple, l'auteur des Discours *sur l'égalité des conditions, & sur la modération dans les désirs ?* Il au-

roit pris le naturel inculte & brut ; il l'auroit comparé à l'arbre qu'il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, plus utile. Il eût dit à l'homme : « Ne veuillez jamais paroître ce que vous n'êtes pas, mais tâchez de devenir ce que vous voulez paroître : quel que soit votre caractère, il est voisin d'un certain nombre de bonnes & de mauvaises qualités ; si la nature a pu vous incliner aux mauvaises, ce qui est du moins très-douteux, ne vous découragez point ; & opposez à ce penchant la contention de l'habitude. Socrate n'étoit pas né sage, & son naturel, en se *redressant*, ne s'étoit pas *estropié* ».

On n'a besoin que d'un peu de philosophie, pour n'en trouver aucune dans les *Epîtres* de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avoit à développer & à prouver ce principe des Stoïciens, que l'*erreur est la source de tous les vices*, c'est-à-dire, qu'*on n'est méchant que par un intérêt mal entendu*. Que fait le poète ? Il établit qu'*un vaurien* est toujours *un*

ſot ſous le maſque ; & au lieu de citer au tribunal de la raiſon un Ariſtophane, un Catilina, un Narciſſe, qu'il auroit eu bien de la peine à faire paſſer pour d'honnêtes gens ou pour des ſots ; il prend un ſat, mauvais plaiſant, dont l'exemple ne conclut rien, & il dit de ce ſat, plus ſot encore :

A ſa vertu je n'ai plus grande foi
Qu'à ſon eſprit. Pourquoi cela ? Pourquoi
Qu'eſt-ce qu'eſprit ? Raiſon aſſaiſonnée.
. . . .
Qui dit eſprit, dit ſel de la raiſon :
. . . .
De tous les deux ſe forme eſprit parfait,
De l'un ſans l'autre un monſtre contrefait :
Or quel vrai bien d'un monſtre peut-il naître ?
Sans la raiſon puis-je vertu connoître ?
Et ſans le ſel dont il faut l'apprêter,
Puis-je vertu faire aux autres goûter ?

Paſſons ſur le ſtyle ; quelle logique ! *La raiſon ſans ſel fait un monſtre incapable de tout bien :* pourquoi ? parce qu'elle eſt *fade nourriture, qu'elle n'aſſaiſonne pas la vertu, & ne la fait pas goûter aux autres.* D'où il conclut qu'un

homme qui n'a que de la raison, & qu'il appelle *un sot*, ne sauroit être vertueux. Molière, le plus philosophe de tous les poètes, a fait un honnête homme d'Orgon, quoiqu'il en ait fait un sot, & n'a pas fait un sot de Tartuffe, quoiqu'il en ait fait un méchant homme.

Rousseau, dans l'*Epître* dont je viens de parler, débute ainsi :

> Ami Marot, l'honneur de mon pulpitre,
> Mon premier maître, acceptez cette *Epître*.

Rousseau avoit pris en effet de Marot son vieux langage, ce qui étoit facile ; & dans l'Epigramme, sa tournure & sa vivacité piquante, ce qui n'étoit pas si aisé. Mais dans l'*Epître*, rien n'est plus éloigné du naturel & de la naïveté de Marot, que le style pénible & contraint de Rousseau. C'est la Fontaine qui avoit pris de Marot sa grâce négligée & sa facilité naïve ; c'est lui qui, dans un tas de mauvaises poésies qui forment le recueil des œuvres de ce vieux poète, avoit saisi avec un goût exquis, ou, si l'on veut,

avec un instinct merveilleux, quelques traits d'un naturel aimable & digne de servir de modèle; c'est lui enfin, qui, en imitant Marot lorsqu'il est bon, a su presque toujours être meilleur que lui. Mais que dans les *Epîtres* de Rousseau on cherche quelques traces de la facilité, de la bonne plaisanterie, de la simplicité qui caractérisent Marot; on n'y trouvera rien d'approchant, & l'on en va juger par quelques morceaux du vieux poète.

Marot avoit été volé par son valet. Dans cet accident, il implore les bontés du roi François I, & il lui dit,

Comment vint la besogne.
J'avois un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne, & assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde;
Au demeurant le meilleur fils du monde,
Prisé, loué, fort estimé des filles
Dans certains lieux, & beau joueur de quilles.
Ce vénérable Hilot fut averti
De quelque argent que m'aviez departi,
Et que ma bourse avoit grosse apostume.
Si se leva plutôt que de coutume;

Et me va prendre en tapinois icelle;
Puis la vous met très-bien ſous ſon aiſſelle,
Argent & tout (cela ſe doit entendre);
Et ne crois point que ce fût pour la rendre;
Car oncq depuis n'en ai ouï parler.
Bref, le villain ne s'en voulut aller
Pour ſi petit. . . . . .
Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva;
Laiſſe le pire, & ſur le meilleur monte,
Pique & s'en va. Pour abréger le conte,
Soyez certain qu'au partir dudit lieu
N'oublia rien, fors de me dire adieu.

Dans ce récit, on croit entendre la Fontaine. On reconnoît auſſi une ame analogue à la ſienne, dans cette *Epître* au Roi, pour le poète Papillon. (Il faut y paſſer le jeu de mots, que la Fontaine ne ſe fût pas permis.)

Me pourmenant dedans le parc des muſes,
Prince, ſans qui elles ſeroient confuſes,
Je rencontrai ſur un pré abattu
Ton *Papillon*, ſans force ne vertu:
Je l'ai trouvé encore avec ſes aîles,
Mais ſans voler, comme s'il fût ſans elles.
. . . .
Lors de la couche où il étoit giſant

Je m'approchai, en ami lui diſant
Ce que j'ai pu, pour lui donner courage
De brièvement échapper cet orage,
Et lui offrant tout ce que Dieu a mis
En mon pouvoir pour aider mes amis,
Dont il eſt un, tant pour l'amour du ſtyle
Et du ſavoir de ſa muſe gentile,
Que pour autant qu'en ſa pleine ſanté
A ta louange il a toujours chanté.
M'ayant ouï, un bien peu ſéjourna:
Puis l'œil terni, triſte, vers moi tourna:
Sa sèche main dedans la mienne a miſe;
Et, d'une voix fort débile & ſoumiſe,
M'a répondu: Cher ami éprouvé,
Le plus grand mal qu'en mes maux j'ai trouvé,
C'eſt un déſir qui ſans fin m'importune,
D'écrire au roi ma fâcheuſe infortune.

. . . .

Ami très-cher, ce lui réponds-je alors,
De quoi te plains? jette ce ſoin dehors;
Car ſans ta peine aviendra ton déſir,
Si oncques muſe à l'autre fit plaiſir.
Certes la tienne eſt du roi écoutée;
Mais de lui n'eſt la nôtre rebutée....

. . . .

Ces mots finis, plus de cent & cent fois
Me mercia. Lors de là je m'en vois
Au mont Parnaſſe écrire cette lettre,
Pour témoignage à ta bonté tranſmettre

Que Papillon tenoit en main la plume
Et de tes faits faiſoit un beau volume,
Quand maladie extrême lui a fait
Son œuvre empris demeurer imparfait.

. . . .

Si Théſéus (ainſi comme on l'a dit)
Pour Piritée aux enfers deſcendit,
Pourquoi ne puis-je au Parnaſſe monter
Pour d'un ami le malheur te conter?
Et ſi Pluton, contre l'inimitié
Qu'il leur portoit, loua leur amitié;
Dois-je penſer que ton cœur tant humain
Trouve mauvais ſi je prête la main
A un ami, vu même que nous ſommes,
Et lui & moi, du nombre de tes hommes?
Je crois plutôt qu'à l'un gré tu ſauras,
Et que pitié de l'autre tu auras.

Pope, dans les *Epîtres* qui compoſent ſon Eſſai ſur l'homme, a fait voir combien la Poéſie pouvoit s'élever ſur les aîles de la Philoſophie. C'eſt dommage que ce pöete n'ait pas autant de méthode que de profondeur. Mais il avoit pris un ſyſtême; il falloit le ſoutenir. Ce ſyſtême lui offroit des difficultés épouvantables; il falloit ou les vaincre, ou les éviter: le dernier parti étoit le plus ſûr & le plus

commode ; aussi, pour répondre aux plaintes de l'homme sur les malheurs de son état, lui donne-t-il le plus souvent des images pour des preuves, & des injures pour des raisons.

EPITRE DÉDICATOIRE. Il faut croire que l'estime & l'amitié ont inventé l'*Epître dédicatoire* ; mais la bassesse & l'intérêt en ont bien avili l'usage. Les exemples de cet indigne abus sont trop honteux à la Littérature pour en rappeler aucun ; mais nous croyons devoir donner aux auteurs un avis qui peut leur être utile, c'est que tous les petits détours de la flatterie sont connus. Les marques de bonté qu'on se flatte d'avoir reçues, & que le Mécène ne se souvient pas d'avoir données ; l'accueil favorable qu'il a fait sans s'en apercevoir ; la reconnoissance dont on est si pénétré, & dont il devroit être si surpris ; la part qu'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi ; ses aïeux dont on lui fait l'histoire souvent chimérique ; ses belles

actions & ses sublimes vertus qu'on passe sous silence pour de bonnes raisons ; sa générosité qu'on loue d'avance, &c. ; toutes ces formules sont usées ; & l'orgueil, qui est si peu délicat, en est lui-même dégoûté. *Monseigneur*, écrit M. de Voltaire à l'électeur Palatin, *Le style des dédicaces, les vertus du protecteur, & le mauvais livre du protégé ont souvent ennuyé le Public.*

Il ne reste plus qu'une façon honnête de dédier un livre : c'est de fonder sur des faits la reconnoissance, l'estime, ou le respect qui doivent justifier au yeux du Public l'hommage qu'on rend au mérite.

ÉPOPÉE. C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante & mémorable. Ainsi, l'*Epopée* diffère de l'Histoire, qui raconte sans imiter, du Poème dramatique, qui peint en action ; du Poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; & des fastes en vers, qui ne sont qu'une suite d'événemens, sans unité.

Je

Je ne traite point ici de l'origine & des progrès de ce genre de Poésie : la partie historique en a été développée par l'auteur de la Henriade, dans un essai qui n'est susceptible ni d'extrait ni de critique. Je ne réveille point la fameuse dispute sur Homère : les ouvrages que cette dispute a produits sont dans les mains de tout le monde ; & j'en ai dit assez dans l'article ANCIENS.

Ici, sans disputer à Homère le titre de génie par excellence, de père de la Poésie & des dieux ; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui-même, ou s'il a pu les puiser dans les poètes nombreux qui l'ont précédé, comme Virgile a pris de Pisandre & d'Appollonius l'aventure de Sinon, le sac de Troie, & les amours de Didon & d'Enée ; enfin sans m'attacher à des personnalités inutiles, même à l'égard des vivans, & à plus forte raison à l'égard des morts, j'attribuerai, si l'on veut, tous les défauts d'Homère à son siècle, & toutes ses beautés à lui seul. Mais après cette distinction, je crois

pouvoir partir de ce principe, qu'il n'eſt pas plus raiſonnable de donner pour modèle en Poéſie le plus ancien Poème connu, qu'il le feroit de donner pour modèle en Horlogerie la première machine à rouage & à reſſort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'un & de l'autre. C'eſt donc dans la nature même de l'*Epopée* que je vais obſerver ce que les règles qu'on lui a preſcrites ont d'eſſentiel ou d'arbitraire. Les unes regardent le choix du ſujet; les autres, la compoſition.

Du choix du ſujet. Le P. le Boſſu veut que le ſujet du Poème épique ſoit une vérité morale, préſentée ſous le voile de l'allégorie; en ſorte qu'on n'invente la fable qu'après avoir choiſi la moralité, & qu'on ne choiſiſſe les perſonnages qu'après avoir inventé la fable. Cette idée creuſe, préſentée comme une règle générale, ne mérite pas même d'être combattue.

L'abbé Terraſſon veut que, ſans avoir égard à la moralité, on prenne pour

sujet de l'*Epopée* l'exécution d'un grand dessein ; & en conséquence il condamne le sujet de l'Iliade, qu'il appelle une *inaction*. Mais la colère d'Achille ne produit-elle pas son effet, & l'effet le plus terrible par l'inaction même de ce héros ? Ce n'est pas la première fois qu'on a confondu, en Poésie, l'action avec le mouvement. *Voyez* ACTION.

Il n'y a point de règle exclusive sur le choix du sujet. Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble ; & tous ces sujets ont produit de beaux Poèmes : pourquoi ? parce qu'ils donnent lieu à un problême intéressant, & qu'ils réunissent les deux grands points qu'exige Horace, l'agrément & l'utilité.

L'action d'un poème est *une*, lorsque, du commencement à la fin, de l'entreprise à l'événement, c'est toujours la même cause qui tend au même effet. La colère d'Achille fatale aux grecs, Ithaque délivrée par le retour d'Ulysse, l'établissement des troyens dans l'Ausonie,

la liberté romaine défendue par Pompée & ſuccombant avec lui ; toutes ces actions ont le caractère d'unité qui convient à l'*Epopée* ; & ſi les poètes l'ont altéré dans la compoſition, c'eſt le vice de l'art, non du ſujet.

Ces exemples ont fait regarder l'unité d'action comme une règle invariable ; & je la crois telle en effet, mais moins rigoureuſement dans l'*Epopée* que dans la Tragédie. Ceci a beſoin d'être expliqué. Dans l'une & l'autre, le but & la tendance de l'action doit être unique. C'eſt Ulyſſe qui veut retourner à Ithaque ; c'eſt Oreſte qui veut enlever de la Tauride la ſtatue de Diane. Mais dans la Tragédie les obſtacles ou les efforts qui s'oppoſent à l'événement ſont ramaſſés comme en un point & dans un petit nombre d'incidens liés enſemble ou naiſſans l'un de l'autre. Dans l'*Epopée* ces obſtacles, ces icidens ſont moins étroitement unis ; & tout ce qu'on peut exiger du poète, c'eſt qu'il leur donne une cauſe commune, par exemple la colère d'un

Dieu qui pourſuit le héros, comme Neptune dans l'Odyſſée, Junon dans l'Enéide, &c. Voilà, ſelon moi, toute la différence de l'une & de l'autre action. *Voyez* ACTION.

On a pris quelquefois pour ſujet d'un poème épique tout le cours de la vie d'un homme, comme dans l'Achilléide, l'Héracléide, la Théſéide &c. La Motte prétend même que l'unité de perſonnage ſuffit à l'*Epopée*, par la raiſon, dit-il, qu'elle ſuffit à l'intérêt : j'oſe penſer différemment.

Quoi qu'il en ſoit, l'unité de l'action n'en détermine ni la durée ni l'étendue. Ceux qui ont voulu lui preſcrire un temps, n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un ſeul vers, & que les événemens de quelques jours peuvent remplir un long Poème. Quant au nombre des incidens, on peut les multiplier ſans crainte ; ils formeront un tout régulier, pourvu qu'ils naiſſent les uns des autres, ou que du moins ils tendent tous, ou à produire l'événement final, ou à y

mettre obstacle. Ainsi, quoiqu'Homère, pour éviter la confusion, n'ait pris pour sujet de l'Illiade que l'incident de la colère d'Achille; l'enlevement d'Helène, vengé par la ruine de Troie, n'en seroit pas moins une action unique, & telle que l'admet l'*Epopée* dans sa plus grande simplicité.

Une action vaste a l'avantage de la fécondité, d'où résulte celui du choix: elle laisse à l'homme de goût & de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéressant, & de présenter sur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'ame. Si Homère avoit embrassé dans l'Iliade l'enlevement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, il n'auroit eu ni le loisir ni la pensée de décrire des tapis, des casques, des boucliers, &c. Achille dans la cour de Déidamie, Philoctète à Lemnos, & tant d'autres incidens pleins de noblesse & d'intérêt, parties essentielles de son action, l'auroient suffisamment remplie; peut-

être même n'auroit-il pas trouvé place pour les querelles de ses dieux, & il y auroit perdu peu de chose.

Le Poème épique n'est pas borné, comme la Tragédie, aux unités de lieu & de temps : il a sur elle le même avantage que la Poésie sur la Peinture. La Tragédie n'est qu'un tableau ; l'*Epopée* est une suite de tableaux qui peuvent se multiplier sans se confondre. Aristote veut avec raison que la mémoire les embrasse : ce n'est pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre aussi loin que la mémoire.

L'action de l'*Epopée* doit être mémorable & intéressante, c'est-à-dire, digne d'être présentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié. Ceci demande quelque détail.

Un poète qui choisit pour sujet une action dont l'importance n'est fondée que sur des opinions particulières à certains peuples, se condamne, par son choix, à n'intéresser que ces peuples, & à voir tomber avec leurs opinions toute la gran-

deur de son sujet. Celui de l'Enéide, tel que Virgile pouvoit le présenter, étoit beau pour tous les hommes ; mais dans le point de vue sous lequel le poëte l'a envisagé, il n'a plus, ce me semble, cette beauté universelle : aussi le sujet de l'Odyssée, comme l'a conçu Homère (abstraction faite des détails), est-il bien supérieur à celui de l'Enéide. Les devoirs de roi, de père, & d'époux appellent Ulysse à Ithaque ; la superstition seule appelle Enée en Italie. Qu'un héros, échappé à la ruine de sa patrie avec un petit nombre de ses concitoyens, surmonte tous les obstacles, pour aller donner une patrie nouvelle à ses malheureux compagnons ; rien de plus intéressant ni de plus héroïque. Mais que, par un caprice du destin, il lui soit ordonné d'aller s'établir dans tel coin de la terre, plutôt que dans tel autre ; de trahir une reine qui s'est livrée à lui, & qui l'a comblé de bienfaits, pour aller enlever à un jeune prince une femme qui lui est promise ; voilà ce qui a pu intéresser les dévots de

la Cour d'Auguste, & flatter un peuple enivré de sa fabuleuse origine; mais ce qui ne peut nous paroître, à la réflexion, que chimérique ou révoltant. Pour justifier Enée, on ne cesse de dire qu'il étoit pieux; & c'est en quoi nous le trouvons pusillanime: la piété envers des dieux injustes ne peut être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité méprisable; & c'est toujours un mauvais exemple. Ainsi, ce que l'action de l'Enéide a de grand est pris dans la nature, ce qu'elle a de petit est pris dans le préjugé.

L'action de l'*Epopée* doit avoir une grandeur & une importance universelles, c'est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout systême, de tout préjugé national, & fondées sur les sentimens & les lumières invariables de la nature.

Des passions des rois les peuples sont punis.

Cette leçon intéressante pour tous les peuples & pour tous les princes, est l'abrégé de l'Iliade; & c'est le seul objet moral

qu'ait pu se proposer Homère ; car prétendre que l'Iliade soit l'éloge d'Achille, c'est vouloir que le paradis perdu soit l'éloge de satan. Un panégyrique peint les hommes comme ils devoient être ; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ses héros sont un mélange de vices & de vertus ; & l'Iliade est plutôt la satire que l'apologie de la Grèce.

Lucain est sur-tout recommandable par la hardiesse avec laquelle il a choisi & traité son sujet, aux yeux des romains devenus esclaves, & dans la cour de leur tyran :

Proxima quid soboles, aut quid meruere nepotes
In regnum nasci ? Pavidè num gessimus arma ?
Teximus an jugulos ? Alieni pœna timoris
In nostrâ cervice sedet. (a).

Ce génie audacieux avoit senti qu'il étoit

(a) O Romains ! par où vos enfans, par où vos neveux ont-ils mérité de naître pour la servitude ? est-ce nous qui avons combattu lâchement à Pharsale ? est-ce nous qui avons reculé devant les glaives de César ? Hélas ! ce joug, qui fut la peine de la frayeur de nos aïeux, s'est appesanti sur nos têtes.

naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de détester qui l'opprime, d'admirer qui la défend : il a écrit pour tous les siècles ; & sans l'éloge de Néron, qu'il fit dans le temps que le tigre étoit encore docile & doux, & qui est la tache de son Poème, on le croiroit d'un ami de Caton.

La grandeur & l'importance de l'action de l'*Epopée* dépendent de l'importance & de la grandeur de l'exemple qu'elle contient : exemple d'une passion pernicieuse à l'humanité ; sujet de l'Iliade : exemple d'une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers, & fidèle à elle-même ; sujet de l'Odyssée, &c. Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble & digne : la vertu n'admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force & de foiblesse, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel & plus frappant. Que d'un intérêt puissant naissent des divisions cruelles; on a dû s'y attendre, & l'exem-

ple eſt infructueux. Mais que l'infidélité d'une femme & l'imprudence d'un jeune inſenſé dépeuplent la Grèce & embraſent la Phrygie ; cet incendie, allumé par une étincelle, inſpire une crainte ſalutaire : l'exemple inſtruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuſe ſoit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'enſuit pas que la vertu infortunée ſoit un exemple dangereux : qu'on la préſente telle qu'elle eſt dans le malheur, ſa ſituation ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'étoit pas heureux après la défaite de Pompée ; & qui n'envieroit le ſort de Câton tel que nous le peint Sénèque, ſeul debout au milieu des ruines de ſa patrie.

L'action de l'*Epopée* ſemble quelquefois tirer ſon importance de la qualité des perſonnages : il eſt certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'auroit rien de grand ſi elle ſe paſſoit entre deux ſoldats ; pourquoi ? parce que les ſuites n'en ſeroient pas les mêmes. Mais qu'un plébéien comme Marius,

qu'un homme privé comme Cromwel, Fernand-Cortès &c. entreprenne, exécute de grandes choſes, ſoit pour le bonheur, ſoit pour le malheur de l'humanité, ſon action aura toute l'importance qu'exige la dignité de l'*Epopée*. On a dit : *Il n'eſt pas beſoin que l'action de l'*Epopée *ſoit grande en elle-même, pourvu que les perſonnages ſoient d'un rang élevé ;* il falloit dire : *Il n'eſt pas beſoin que les perſonnages ſoient d'un rang élevé, pourvu que l'action ſoit grande en elle-même.*

Il ſemble que l'intérêt de l'*Epopée* doive être un intérêt public ; & en effet, l'action en a plus de grandeur, d'importance, & d'utilité. Cependant je ne penſe pas que l'on puiſſe en faire une règle. Un fils dont le père gémiroit dans les fers, & qui tenteroit, pour le délivrer, tout ce que la nature & la vertu, la valeur & la piété peuvent entreprendre de courageux & de pénible ; ce fils, de quelque condition qu'on le ſuppoſe, ſeroit un héros digne de l'*Epopée*, & ſon

action mériteroit un Voltaire ou un Fénelon. On éprouve même qu'un intérêt particulier est plus sensible qu'un intérêt public ; & la raison en est prise dans la nature (*Voyez* INTÉRÊT). Néanmoins comme le Poème épique est sur-tout l'école des maîtres du monde, ce sont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit leur apprendre à respecter. Or ces intérêts ne sont pas ceux de tel ou de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand & le plus digne objet du plus noble de tous les Poèmes.

Nous n'avons considéré jusqu'ici le sujet de l'*Epopée* qu'en lui-même ; mais quelle qu'en soit la beauté naturelle, ce n'est encore qu'un marbre informe que le ciseau doit animer.

De la composition. La composition de l'*Epopée* embrasse trois points principaux, le plan, les caractères, & le style. On distingue dans le plan l'exposition, le nœud, & le dénouement : dans les caractères, les passions & la morale : dans le

ſtyle, les qualités analogues à ce genre de Poéſie, & que nous réduirons à un très-petit nombre.

Du plan. L'Expoſition a trois parties, le début, l'invocation, & l'avant-ſcène.

Le début n'eſt que le titre du Poème plus développé ; il doit être noble & ſimple.

L'invocation n'eſt une partie eſſentielle de l'*Epopée*, qu'en ſuppoſant que le poète ait à révéler des ſecrets inconnus aux hommes. Lucain, qui ne devoit être que trop inſtruit des malheurs de ſa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inſpirer, ſe tranſporte tout à coup au temps où s'alluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie :

« Citoyens, arrêtez. Quelle eſt votre fureur !
» L'habitant ſolitaire eſt errant dans vos villes ;
» La main du laboureur manque à vos champs ſtériles.

Ce mouvement eſt plein de chaleur ; une invocation eût été froide à ſa place.

L'avant-ſcène eſt le développement de la ſituation des perſonnages au moment où commence le Poème, & le

tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'avant-scène, ou le poète suit l'ordre des événemens, & la fable se nomme *simple*; ou il laisse derrière lui une partie de l'action pour se replier sur le passé, & la fable se nomme *implexe*. Celle-ci a un grand avantage : non seulement elle anime la narration, en introduisant un personnage plus intéressé & plus intéressant que le poète, comme Henri IV, Ulysse, Enée, &c. ; mais encore, en prenant le sujet par le centre, elle fait refluer sur l'avant-scène l'intérêt de la situation présente des acteurs, par l'impatience où l'on est d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois de grands événemens, des tableaux variés, des situations pathétiques ne laissent pas de former le tissu d'un beau poème, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de *maigres historiens*, les poètes *qui suivent l'ordre des temps*; mais, n'en déplaise à

Boileau, que la forme du poème soit simple ou implèxe, & cela est très-indifférent à la beauté de la Poésie; c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité & la noblesse des mœurs, qui sont l'ame de l'*Epopée*, & qui feront du morceau d'histoire le plus directement suivi, un poème épique admirable.

L'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du poème épique, tandis que dans la Tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle & d'Euripide; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère: Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile.

Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'*Epopée*, lorsqu'il a dit que ce poème devoit être *une Tragédie en récit*. Suivons ce principe dans ses conséquences.

Dans la Tragédie, tout concourt au nœud ou au dénouement; tout devroit

donc y concourir dans l'*Epopée*. Dans la Tragédie, un incident naît d'un incident, une situation en produit une autre; dans le poeme épique, les incidens & les situations devroient donc s'enchaîner de même. Dans la Tragédie, l'intérêt croît d'acte en acte, & le péril devient plus pressant; le péril & l'intérêt devroient donc avoir les mêmes progrès dans l'*Epopée*. Enfin le pathétique est l'ame de la Tragédie; il devroit donc être l'ame de l'*Epopée*, & prendre sa source dans les divers caractères & les intérêts opposés. Qu'on examine après cela quel est le plan des poemes anciens. L'Iliade a deux espèces de nœud: la division des dieux, qui est froide & choquante; & celle des chefs, qui ne fait qu'une situation. La colère d'Achille prolonge ce tissu de périls & de combats qui forment l'action de l'Iliade; mais cette colère, toute fatale qu'elle est, ne se manifeste que par l'absence d'Achille; & les passions n'agissent sur nous que par leurs développemens. L'amour & la douleur d'Andromaque ne produisent

qu'un intérêt momentané ; presque tout le reste du poème se passe en assaut & en bataille ; tableaux qui ne frappent guère que l'imagination, & dont l'intérêt ne va presque jamais jusqu'à l'ame.

Le plan de l'Odyssée & celui de l'Enéïde sont plus variés : mais comment les situations y sont-elles amenées ? un coup de vent fait un épisode ; & les aventures d'Ulysse & d'Enée ressemblent aussi peu à l'intrigue d'une Tragédie, que le voyage d'Anson.

S'il restoit encore des Daciers, ils ne manqueroient pas de dire qu'on risque tout à s'écarter de la route qu'Homère a tracée & que Virgile a suivie ; qu'il en est de la Poésie comme de la Médecine ; & nous citeroient Hippocrate pour prouver qu'il est dangereux d'innover dans l'*Epopée*. Mais pourquoi ne feroit-on pas, à l'égard d'Homère & de Virgile, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle & d'Euripide ? On a distingué leurs beautés de leurs défauts ; on a pris l'art où ils l'ont laissé ; on a essayé de faire toujours

comme ils avoient fait quelquefois ; & c'eſt ſur-tout dans la partie de l'intrigue que Corneille & Racine ſe ſont élevés au-deſſus d'eux. Suppoſons que tout le poème de l'Enéïde fût tiſſu comme le quatrième livre ; que les incidens, naiſſant les uns des autres, puſſent produire & entretenir juſqu'à la fin cette variété de ſentimens & d'images, ce mélange d'épique & de dramatique, cette alternative preſſante d'inquiétude & de ſurpriſe, de terreur & de pitié ; l'Enéïde ne ſeroit-elle pas ſupérieure à ce qu'elle eſt ?

L'*Epopée*, pour remplir l'idée d'Ariſtote, devroit donc être une Tragédie compoſée d'un nombre de ſcènes indéterminé, dont les intervalles ſeroient occupés par le poète : tel eſt ce principe dans la ſpéculation ; c'eſt au génie ſeul à juger s'il eſt praticable.

La Tragédie, dès ſon origine, a eu trois parties, la ſcène, le récit, & le chœur ; & de là trois ſortes de rôles, les acteurs, les confidens, & les témoins.

Dans l'*Epopée*, le premier de ces rôles est celui des héros, le poète est chargé des deux autres. *Pleurez*, dit Horace, *si vous voulez que je pleure*. Qu'un poète raconte sans s'émouvoir des choses terribles ou touchantes, on l'écoute sans être ému, on voit qu'il récite des fables; mais qu'il tremble, qu'il gémisse, qu'il verse des larmes, ce n'est plus un poète, c'est un spectateur attendri, dont la situation nous pénètre. Le choeur fait partie des moeurs de la Tragédie ancienne; les réflexions & les sentimens du poète font partie des moeurs de l'*Épopée* :

Ille bonis faveatque, & consilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes. Horat.

Tel est l'emploi qu'Horace attribue au choeur, & tel est le rôle que fait Lucain dans tout le cours de son poème. Qu'on ne dédaigne pas l'exemple de ce poète. Ceux qui n'ont lu que Boileau méprisent Lucain; mais ceux qui lisent Lucain, sont bien tentés de croire que Boileau ne l'avoit pas lu. On reproche avec

raison à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il est éloquent lorsqu'il n'est pas déclamateur ! combien les mouvemens qu'excite en lui-même ce qu'il raconte, communiquent à ses récits de chaleur & de véhémence !

César, après s'être emparé de Rome sans aucun obstacle, veut piller les trésors du temple de Saturne, & un citoyen s'y oppose. L'*avarice*, dit le poète, *est donc le seul sentiment qui brave le fer & la mort ?*

Les lois n'ont plus d'appui contre leur oppresseur;
Et le plus vil des biens, l'or, trouve un défenseur!

Les deux armées sont en présence; les soldats de César & de Pompée se reconnoissent : ils franchissent le fossé qui les sépare; ils se mêlent, ils s'attendrissent, ils s'embrassent. Le poète saisit ce moment, pour reprocher à ceux de César leur coupable obéissance :

Lâchés, pourquoi gémir ? pourquoi verser des larmes?
Qui vous force à porter ces parricides armes?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'appui!

Soyez ſourds au ſignal qui vous rappelle à lui.
Seul avec ſes drapeaux, Céſar n'eſt plus qu'un homme :
Vous l'allez voir l'ami de Pompée & de Rome.

Céſar, au milieu d'une nuit orageuſe, frappe à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande : *Quel eſt ce malheureux échappé au naufrage ?* Le poète ajoute :

Il eſt ſans crainte ; il ſait qu'une cabane vile
Ne peut être un appât pour la guerre civile.
Céſar frappe à la porte ; il n'en eſt point troublé.
Quel rempart ou quel temple à ce bruit n'eût tremblé ?
Tranquille Pauvreté ! *&c.*

Pompée offre aux dieux un ſacrifice ; le poète s'adreſſe à Céſar :

Toi, quels dieux des forfaits & quelles Euménides
Implores-tu, Céſar, pour tant de parricides ?

Sur le point de décrire la bataille de Pharſale, ſaiſi d'horreur il s'écrie :

Ô Rome ! où ſont tes dieux ? Les ſiècles enchaînés
Par l'aveugle haſard ſont ſans doute entraînés.
S'il eſt un Jupiter, s'il porte le tonnerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont ſouiller la terre ?
A foudroyer les monts ſa main va s'occuper,
Et laiſſe à Caſſius cette tête à frapper.
Il refuſa le jour au feſtin de Thieſte,

Et répand sur Pharsale une clarté funeste,
Pharsale, où les romains, ardens à s'égorger,
Frères, pères, enfans, dans leur sang vont nager!

Ces mouvemens sont rares dans l'*Enéide*. Mais avec quel plaisir ne lit-on pas, à la mort d'Euriale & de Nisus cette réflexion du poète?

Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt!

C'en est assez pour indiquer le mélange de dramatique & d'épique que le poète peut employer, même dans sa narration directe, pourvu que ce soit sobrement & à propos, c'est-à-dire, dans les momens où la réflexion, les mouvemens de l'ame sont assez naturels pour paroître indélibérés.

Mais, dira-t-on, si le rôle du chœur rempli par le poète, étoit une beauté dans l'*Epopée*, pourquoi Lucain seroit-il le seul des poètes anciens qui l'auroit fait? Pourquoi? parce qu'il est le seul que le sujet de son poème ait intéressé vivement. Il étoit romain, il voyoit encore les traces sanglantes de la guerre

civile;

civile : ce n'eſt ni l'art ni la réflexion qui lui a fait prendre le ton dramatique, c'eſt ſon ame, c'eſt la nature même ; & le ſeul moyen de l'imiter dans cette partie, c'eſt de s'affecter comme lui.

La ſcène eſt la même dans la Tragédie & dans l'*Epopée*, pour le ſtyle, le dialogue, & les mœurs : ainſi, pour ſavoir ſi la diſpute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée *&c.*, ſont tels qu'ils doivent être, au moins à notre égard, on n'a qu'à les ſuppoſer au théâtre. *Voyez* TRAGÉDIE.

Cependant, comme l'action de l'*Epopée* eſt moins ſerrée & moins rapide que celle de la Tragédie, la ſcène y peut avoir plus d'étendue & moins de véhémence. C'eſt là que ſeroient merveilleuſement placées ces belles conférences politiques, dont les tragédies de Corneille abondent. Mais dans ſa tranquillité même, la ſcène épique doit être intéreſſante : rien d'oiſif, rien de ſuperflu. Encore eſt-ce peu que chaque ſcène ait ſon intérêt particulier : il faut qu'elle concoure

à l'intérêt général de l'action, que ce qui la suit en dépende, & qu'elle dépende de ce qui la précède. A ces conditions, on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'*Epopée* ; ils y répandent la chaleur & la vie. Qu'on se rappelle les adieux d'Hector & d'Andromaque, l'ambassade d'Ulysse, d'Ajax, & de Phénix, Priam aux pieds d'Achille dans l'Iliade ; les amours de Didon, Euriale & Nisus, les regrets d'Evandre, dans l'Enéïde ; Armide & Clorinde dans le Tasse ; le conseil infernal, Adam & Eve dans Milton, *&c.*

Qu'est-ce qui manque à la Henriade pour être le plus beau de tous les poèmes connus? Quelle importance dans l'action! quel intérêt dans le héros! qu'elle sagesse dans le dessein! quelle décence dans le style! quelle couleur! quelle harmonie! quel Poème enfin que la Henriade, si le poète eût connu toutes ses forces lorsqu'il en a formé le plan; s'il y eût déployé la partie dominante de son talent & de son génie, le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art de l'intrigue

& des ſituations ! En général, ſi la plupart des poèmes manquent d'intérêt, c'eſt parce qu'il y a trop d'incidens & trop peu de ſituations, trop de récits & trop peu de ſcènes.

Les poèmes où, par la diſpoſition de la fable, les perſonnages ſe ſuccèdent comme les incidens, & diſparoiſſent pour ne plus revenir, ces poèmes, qu'on peut appeler *épiſodiques*, ne ſont pas ſuſceptibles d'intrigue. Je ne prétends pas en condamner l'ordonnance ; je dis ſeulement que ce ne ſont pas des tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux poèmes dans leſquels des perſonnages permanens, annoncés dès l'expoſition, peuvent occuper alternativement la ſcène, &, par des combats de paſſions & d'intérêt, nouer & ſoutenir l'action. Telle etoit la forme de l'Iliade & de la Pharſale, ſi les poètes avoient eu l'art ou l'intention de profiter de cet avantage.

L'Iliade a été plus que ſuffiſamment analyſée par les critiques de ces derniers temps ; mais prenons la Pharſale pour

exemple de la négligence du poète dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau sujet & le plus beau génie, Lucain n'a pas fait un beau Poème? Est-ce pour avoir observé l'ordre des temps & l'exactitude des faits? J'ai prévenu cette critique. Est-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux? nous verrons dans la suite combien l'entremise des dieux est peu essentielle à l'*Epopée*. Est-ce pour avoir manqué de peindre en poète, ou les personnages ou les tableaux que lui présentoit son action? Les caractères de Pompée & de César, de Brutus & de Caton, de Marcie & de Cornélie, d'Affranius, de Vultéius & de Scéva, sont dessinés avec une vigueur qui n'auroit eu besoin que d'être modérée. Le deuil de Rome à l'approche de César (*erravit sine voce dolor*), les proscriptions de Sylla, la forêt de Marseille & le combat sur mer, l'inondation du camp de César, la réunion des deux armées, le camp de Pompée consumé par

la [illegible], la mort de Vultéius & des siens, la tempête que César essuie, l'assaut soutenu par Scéva, les approches & l'action de la journée de Pharsale ; tous ces tableaux & une infinité d'autres répandus dans ce poëme, ne sont peints qu'avec trop de force, de hardiesse, & de chaleur. Les discours répondent à la beauté des peintures ; & si, dans l'un & l'autre genre, Lucain se laisse emporter au delà des bornes du grand & du vrai, ce n'est qu'après y avoir atteint, & pour vouloir renchérir sur lui-même : le plus souvent le dernier vers est ampoulé, & le précédent est sublime. Qu'on retranche de la Pharsale les hyperboles & les longueurs, défauts d'une imagination vive & féconde, correction qui n'exige qu'un trait de plume ; il restera des beautés dignes des plus grands maîtres, & que l'auteur des Horaces, de Cinna, de La mort de Pompée, ne trouvoit pas au dessous de lui. Cependant, avec tant de beautés, la Pharsale n'est que l'ébauche d'un beau poëme, non seulement par le style qui en

eſt inculte & raboteux, non ſeulement par le défaut de variété dans les tons & dans les couleurs, vice du ſujet plutôt que du poète; mais ſur-tout par le manque d'ordonnance & d'enſemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec Brutus, le mariage de Caton & de Marcie, les adieux de Cornélie & de Pompée, la capitulation d'Affranius avec Céſar, l'entrevue de Pompée & de Cornélie après la bataille; toutes ces ſcènes, à quelques longueurs près, ſont ſi intéreſſantes & ſi nobles! Pourquoi ne les avoir pas multipliées? pourquoi Caton, cet homme divin, ſi dignement annoncé, ne reparoît-il qu'au neuvième livre? pourquoi ne voit-on pas Brutus en ſcène avec Céſar? pourquoi Cornélie eſt-elle oubliée à Leſbos? pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, & Caton l'y retrouver en même temps que Pompée? Quelle entrevue! quels ſentimens! quels adieux! Le beau contraſte de caractères vertueux, ſi le poète les eût rapprochés! Ce n'eſt point à moi à tracer un tel plan, & j'en

ſent les difficultés : mais je m'en rapporte aux hommes de génie.

Des caractères. Je ne m'étendrai point ici ſur les caractères, dans le deſſein de traiter en ſon lieu cette partie du poème dramatique (*Voyez* TRAGÉDIE); mais je propoſerai quelques obſervations plus ſpécialement relatives à l'*Epopée.*

Rien n'eſt plus inutile, à mon avis, que le mélange des êtres ſurnaturels avec les hommes : tout ce que le poète peut ſe promettre, c'eſt de faire de grands hommes de ſes dieux, *en les habillant de nos pièces*, ſuivant l'expreſſion de Montagne. Et ne vaut-il pas mieux employer les efforts de la Poéſie à rapprocher les hommes des dieux, qu'à rapprocher les dieux des hommes ? *Humana ad deos tranſtulerunt*, dit Cicéron en parlant des Philoſophes mythologues, *divina mallem ad nos.*

Ce que j'y vois de plus certain, dit Pope au ſujet des dieux d'Homère, *c'eſt qu'ayant à parler de la divinité ſans la connoître, il en a pris une image dans*

l'homme : il contempla dans une onde inconſtante & fangeuſe l'aſtre qu'il y voyoit réfléchi.

On peut m'oppoſer que l'imagination ne raiſonne point ; que le merveilleux l'enivre ; qu'il emporte l'ame hors d'elle-même, ſans lui donner le temps de ſe replier ſur les idées qui détruiroient l'illuſion : tout cela eſt vrai, & c'eſt ce qui m'empêche de bannir le merveilleux de l'*Epopée*, & même du poème dramatique. Mais dans l'un & l'autre de ces poèmes il eſt encore moins raiſonnable de l'exiger que de l'interdire. *Voyez* MERVEILLEUX.

Cependant comment ſuppléer aux perſonnages ſurnaturels dans l'*Epopée ?* Par les vertus & les paſſions, non pas allégoriquement perſonnifiées (l'allégorie anime le phyſique & refroidit le moral) ; mais rendues ſenſibles par leurs effets, comme elles le ſont dans la nature, & comme la Tragédie les préſente. L'*Epopée* n'exige donc pour perſonnages que des hommes, & les mêmes hommes que la Tragédie ;

avec cette différence, que celle-ci demande plus d'unité dans les caractères, comme étant resserrée dans un moindre espace de temps.

Il n'est point de caractère simple. *L'homme*, dit Charon, *est un sujet merveilleusement divers & ondoyant.* Mais comme la Tragédie n'est qu'un moment de la vie d'un homme, que dans ce moment même il est violemment agité d'un intérêt principal & d'une passion dominante, il doit, dans un si court espace, suivre une même impulsion, ou du moins n'essuyer que le flux & reflux de la passion qui le domine; au lieu que l'action du poème épique étant d'une longue durée, la passion peut avoir ses relâches, & l'intérêt ses diversions : c'est un champ libre & vaste pour *l'inconstance & l'instabilité, qui est le plus commun & apparent vice de la nature humaine* (Charon). La sagesse & la vertu seules sont au dessus des révolutions ; & c'est un genre de merveilleux qu'il est bon de réserver pour elles.

Ainsi, quoique chacun des personnages employés dans l'*Epopée*, doive avoir un fond de caractère & d'intérêt déterminé, les orages qui s'y élèvent ne laissent pas d'en troubler la surface, au moins pour quelques momens. Mais il faut observer aussi qu'on ne change jamais, sans cause, d'inclination, de sentiment, ou de dessein; ces changemens ne s'opèrent, s'il est permis de le dire, qu'au moyen des contrepoids: alors tout l'art consiste à savoir charger la balance; & ce genre de mécanisme exige une connoissance profonde de la nature. Voyez dans Britannicus avec quel art les contre-poids sont ménagés dans les scènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narcisse; & au contraire prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de la mort de Patrocle jusqu'à la barbarie: Priam vient se jeter à ses pieds, pour lui demander le corps de son fils: Achille s'émeut, se laisse fléchir; & jusques-là cette scène est sublime. Achille invite Priam à prendre du repos. « Fils

de Jupiter (lui répond le divin Priam), ne me forcez point à m'aſſéoir, pendant que mon cher Hector eſt étendu ſur la terre ſans ſépulture ». Quoi de plus pathétique & de moins offenſant que cette réponſe ? Qui croiroit que c'eſt à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'appaiſe de nouveau ; il fait laiſſer ſur le chariot de Priam une tunique & deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce père affligé : il le prend entre ſes bras, le met ſur un lit, & place ce lit ſur le chariot. Alors il ſe met à jeter de grands cris ; & s'adreſſant à Patrocle, « Mon cher Patrocle, s'écrie-t-il, ne ſois pas irrité contre moi ». Ce retour eſt encore admirable ; mais achevons. « Mon cher Patrocle, ne ſois pas irrité contre moi, ſi on te porte juſques dans les enfers la nouvelle que j'ai rendu le corps d'Hector à ſon père ; car (on s'attend qu'il va dire, *je n'ai pu réſiſter aux larmes de ce père infortuné*; mais non) car il m'a apporté une rançon digne de moi ». Ces diſparates prou-

vent que dans les temps appelés héroïques, on n'avoit pas encore une idée bien diſtincte & bien pure de l'héroïſme.

Du ſtyle. En attendant que je traite ailleurs des qualités du ſtyle en général, appliquons en peu de mots au ſtyle de l'*Epopée* celles de ces qualités qui lui conviennent ſpécialement. La première eſt la majeſté : c'eſt une manière d'exprimer dignement des idées nobles & grandes, & des ſentimens élevés. Mais ce haut ſtyle a ſa ſoupleſſe & ſes inflexions, ſans leſquelles il eſt tendu & monotone; & c'eſt dans la première diſpoſition du plan que le poète doit établir cette variété, comme le peintre, dans ſon deſſein ou dans ſon eſquiſſe, établit ſes maſſes de lumière & d'ombre, & diſtribue ſes couleurs. La majeſté du ſtyle, comme celle de la perſonne, a ſa grace, ſon naturel, & même ſa ſimplicité. Dans le Dramatique, c'eſt la diverſité des mœurs qui donne lieu à ce mélange harmonieux des divers tons du ſtyle noble. Dans l'Epique, c'eſt la diverſité des peintures

& des récits. Si le poème n'eſt qu'une ſuite de tableaux & de ſcènes d'un caractère grave & ſombre, il ſera impoſſible d'en varier les tons. C'eſt le plus grand défaut de la *Pharſale*. Si le poète, dans le choix & dans l'ordonnance de ſon ſujet, s'eſt ménagé des épiſodes, des incidens, des ſites, & des ſcènes d'un caractère doux, d'un naturel aimable ; le ſtyle, pour les exprimer, ſe détendra & s'abaiſſera de lui-même. Il ſera toujours noble, mais avec moins de faſte, de hauteur, & de gravité. C'eſt là le charme du ſtyle de Virgile ; & c'eſt par-là que l'Arioſte a été préféré au Taſſe. Mais l'exemple de l'Arioſte n'eſt pas celui qu'on doit ſe propoſer. Il eſt facile de varier les tons & les couleurs du ſtyle dans un poème héroï-comique, où l'imagination du poète ſe livre à ſes caprices, & ne cherche qu'à s'égayer ; mais ce n'eſt point là l'*Epopée*. Celle-ci a pour première règle la décence & la dignité : tout y doit être ſérieux ; & c'eſt au ſérieux qu'il eſt difficile de donner des grâces. Or quoique

le Taſſe n'ait pas ce mérite au même degré que Virgile, il ne laiſſe pas de l'avoir à un plus haut degré que tous les poètes héroïques modernes, ſur-tout dans les peintures; car dans la ſcène ſon expreſſion manque ſouvent de naturel: ſon imagination l'a ſervi plus fidèlement que ſon ame.

Une autre qualité eſſentielle au ſtyle de l'*Epopée* eſt une chaleur continue. C'eſt l'intérêt qui en eſt la ſource; & le moyen de l'entretenir, c'eſt de n'admettre dans les recits rien de froid ni de languiſſant. L'action du poème n'eſt pas toujours rapide, mais elle ne doit jamais être indolente; ſon ſtyle n'eſt pas toujours brûlant, mais il doit toujours être animé. *Voyez* ELOQUENCE POÉTIQUE & MOUVEMENS DU STYLE.

L'harmonie & le coloris diſtinguent ſur-tout le ſtyle de l'*Epopée*. Il y a deux ſortes d'harmonie dans le ſtyle, l'harmonie contrainte, & l'harmonie libre: l'harmonie contrainte, qui eſt celle des vers, réſulte d'une diviſion ſymétrique &

d'une mesure prescrite dans le nombre des temps, ou dans le nombre des syllabes: dans le nombre des temps pour la Poésie ancienne, où la mesure étoit prosodique; & dans le nombre des syllabes pour la poésie moderne, où l'on ne fait que les compter.

Les anciens avoient consacré à l'*Epopée* le plus régulier, le plus harmonieux, le plus varié, le plus beau de leurs vers, l'*hexamètre*.

Nous y avons affecté le vers *alexandrin*, le plus nombreux, le plus majestueux, le plus imposant de nos vers.

Mais l'*hexametre*, dans sa variété, gardoit une mesure égale; & quel qu'en fut le mouvement, le nombre des syllabes, & la combinaison des deux pieds qui le composoient, ils ne formoient jamais ensemble que vingt-quatre temps, divisés en six pieds chroniquement égaux; en sorte que deux vers, l'un de treize syllabes, & l'autre de dix-sept, ne laissoient pas d'avoir une même somme de temps.

Prona petit maria, & pelago decurrit aperto.
Consurgunt nautæ, & magno clamore morantur.

Tout au contraire notre vers héroïque, toujours composé du même nombre de syllabes, n'est jamais d'égale mesure, ni dans les nombres qui le composent, ni dans la somme de ses temps.

Rien n'est donc plus rare dans nos vers qu'une harmonie qui nous rappelle l'harmonie des vers latins. Ils en ont une cependant qui leur est propre, & qui, du moins pour notre oreille, est très-sensible dans nos bons poètes, mais dont les avantages ne me semblent pas tels qu'il ne fût possible à une belle prose de nous en faire oublier le charme.

L'harmonie libre ou celle de la prose n'a point de mesure prescrite. Elle se forme, non de tel nombre de syllabes divisées par des repos, mais d'un mélange varié de syllabes faciles, coulantes, & sonores, tour à tour lentes & rapides, au gré de l'oreille, qui prend soin de les assortir. Là, tous les nombres se succèdent avec une variété qui n'a pour règle que l'analogie de l'expression avec la pensée; & s'il nous est possible d'approcher quelquefois de cette harmonie

imitative, ou plutôt de cette harmonie analogue qui nous enchante dans la poésie des anciens, ce sera, je crois, dans la prose plus aisément que dans les vers. *Voyez* HARMONIE, NOMBRE, RIME; VERS, &c.

Cependant, s'il faut céder à l'habitude où nous sommes de voir nos poèmes écrits en vers rimés, n'y auroit-il pas un moyen d'en rompre la monotonie, & d'en rendre jusqu'à un certain point l'harmonie analogue & imitative? Ce seroit d'y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hasard, comme dans nos Poésies libres, mais appliqués aux différens genres auxquels leur cadence est le plus convenable: par exemple, le vers de dix syllables, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze, aux morceaux tranquilles & majestueux; les vers de huit aux harangues véhémentes, &c.

Toute réflexion faite sur cette innovation, je sens que notre oreille s'y prêteroit mal aisément; mais je ne puis diffi-

muler que, ni dans l'*Epopée*, ni dans la Tragédie, des vers de douze & de huit ſyllabes, auſſi heureuſement entrelacés qu'ils le ſont ici, ne me ſembleroient déplacés.

Cérès dans l'Opéra de Proſerpine.

Les ſuperbes géans, armés contre les Dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante.
Ils ſont enſevelis ſous la maſſe peſante
Des monts qu'ils entaſſoient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante.
Jupiter le contraint de vomir à nos yeux
Les reſtes enflammés de ſa rage mourante.
Jupiter eſt victorieux ;
Et tout cède à l'effort de ſa main foudroyante.

De même ces vers de Médée :

Mon frère & mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur ;
J'ai rempli l'univers d'horreur :
Mais le cruel amour a fait ſeul tous mes crimes.

Et je ne vois aucun genre de Poéſie dont la nobleſſe, la majeſté, l'élévation, la gravité même ſe refusât à ce mélange harmonieux.

Le coloris du ſtyle eſt une ſuite du

coloris de l'imagination ; & comme il en eſt inſéparable, j'ai cru devoir les réunir ſous un même point de vue. *Voy*. IMAGE.

Le ſtyle de la Tragédie eſt commun à toute la partie dramatique de l'*Epopée*. (*Voyez* TRAGÉDIE.) Mais la partie épique permet, exige même des peintures plus fréquentes & plus vives. Ou ces peintures préſentent l'objet ſous ſes propres traits, & on les appelle *Deſcriptions* ; ou elles le préſentent revêtu de couleurs étrangères, & on les appelle *Images*.

Les deſcriptions exigent non ſeulement une imagination vive, forte, étendue, pour ſaiſir à la fois l'enſemble & les détails d'un tableau vaſte, mais encore un goût délicat & ſûr, pour choiſir les tableaux, & dans chaque tableau, des circonſtances & des détails dignes du poème héroïque. La chaleur des deſcriptions eſt la partie brillante & peut-être inimitable d'Homère : c'eſt par-là qu'on a comparé ſon génie *à l'eſſieu d'un char qui s'embrâſe par ſa rapidité. Ce feu*, dit-on, *n'a qu'à paroître dans les en-*

droits où manque tout le reste ; & fût-il environné d'absurdités, on ne les verra plus. (*Préface de l'Homère anglois de Pope.*) C'est par-là qu'Homère a fait tant de fanatiques parmi les savans, & tant d'enthousiastes parmi les hommes de génie : c'est par-là qu'on l'a regardé comme une source intarissable où s'abreuvoient les poètes :

A quo, ceu fonte perenni,
Vatum pieriis ora rigantur aquis. Ovid.

Et en effet, non seulement la poésie, mais tous les arts sont pleins d'Homere, comme d'un dieu qui les anime.

Mais ce n'est point assez de bien peindre, il faut bien choisir ce qu'on peint : toute peinture vraie a sa beauté ; mais chaque beauté a sa place. Tout ce qui est bas, commun, incapable d'exciter la surprise & l'admiration, d'attendrir ou d'élever l'ame, est déplacé dans l'*Epopée.*

Il faut, dit-on, des peintures simples & familières, pour préparer l'imagination à se prêter au merveilleux. Oui, sans

douce : mais le ſimple & le familier ont leur intérêt & leur nobleſſe. Le repas d'Henri IV chez le ſolitaire de Gerſai, n'eſt pas moins naturel que le repas d'Enée ſur la côte d'Afrique : cependant l'un eſt intéreſſant, & l'autre ne l'eſt pas. Pourquoi ? parce que l'un renferme les idées acceſſoires d'une vie tranquille & pure, & l'autre ne préſente que l'idée toute nue d'un repas de voyageurs.

Les poètes doivent ſuppoſer tous les détails qui n'ont rien d'intéreſſant, & auxquels la réflexion du lecteur peut ſuppléer ſans peine : ils ſeroient d'autant moins excuſables de puiſer dans ces ſources ſtériles, que la Philoſophie leur en a ouvert de très-fécondes. Pope compare le génie d'Homère à *un aſtre qui attire en ſon tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ſes mouvemens* ; & il eſt vrai qu'Homère eſt de tous les poètes celui qui a le plus enrichi la Poéſie des connoiſſances de ſon ſiècle. Mais s'il revenoit aujourd'hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il

pas des grands effets de la nature, si savamment développés, des grands effets de l'industrie humaine, que l'expérience & l'intérêt ont portée si loin depuis trois mille ans ? La gravitation des corps, l'instinct des animaux, les développemens du feu, les métamorphoses de l'air, les phénomènes de l'électricité, les Méchaniques, l'Astronomie, la Navigation &c. ; voilà les mines à peine ouvertes, où le génie peut s'enrichir. C'est de là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque : encore doit-il être avare de l'espace qu'elles occupent, & ne perdre jamais de vue un spectateur impatient, qui veut être délassé sans être refroidi, & dont la curiosité se rebute par une longue attente, sur-tout lorsqu'il s'aperçoit qu'on le distrait hors de propos. C'est ce qui ne manqueroit pas d'arriver, si, par exemple, dans l'un des intervalles de l'action, l'on employoit mille vers à ne décrire que des jeux. (*Enéide*, *l. V.*) Le grand art de ménager les descriptions est

donc de les présenter dans le cours de l'action principale, ou comme circonstance de l'action même, ou comme incidens & passages d'une situation à l'autre, ou comme décoration qui forme le fond du tableau.

Je n'ai pu donner ici que le sommaire d'un long traité : les exemples sur-tout, qui appuient & développent si bien les principes, n'ont pu trouver place dans les bornes de cet article ; mais en parcourant les poètes, un lecteur intelligent peut aisément y suppléer. D'ailleurs, comme on l'a dit souvent, l'auteur qui, pour composer un Poème, a besoin d'une longue étude des préceptes, peut s'en épargner le travail.

ESQUISSE. On appelle ainsi en Peinture un tableau qui n'est pas fini, mais où les figures, les traits, les effets de lumière & d'ombre, sont indiqués par des touches légères. La même expression s'applique à la Poésie : mais à l'égard de celle-ci, elle exprime réellement la grande manière de peindre ; car la des-

cription poétique n'eſt preſque jamais un tableau fini, & rarement elle doit l'être.

Sur la toile du peintre on ne voit guère que ce que l'artiſte y a mis, au lieu que dans une peinture poétique chacun voit ce qu'il imagine : c'eſt le ſpectateur qui, d'après quelques touches du poète, ſe peint lui-même l'objet indiqué. Réuniſſez tous les peintres célèbres, & demandez-leur de copier Hélène d'après Homère, Armide d'après le Taſſe, Eve d'après Milton, Corine & Délie d'après Ovide & Tibulle, l'eſclave d'Anacréon, même d'après le portrait détaillé qu'en a fait ce poète voluptueux : toutes ces copies auront quelque choſe d'analogue entre elles ; mais de mille il n'y en aura pas deux qui ſe reſſemblent, au point de faire deviner que l'original eſt le même. Chacun ſe fait une Eve, une Armide, une Hélène ; & c'eſt l'un des charmes de la Poéſie de nous laiſſer le plaiſir de créer. *Inceſſu patuit dea*, me dit Virgile. C'eſt à moi à me peindre Vénus.

Stat ſonipes, ac fræna ferox ſpumantia mandit.

C'eſt

C'est à moi à tirer de là l'image d'un coursier superbe.

Mille trahens varios adverso sole colores.

Ne crois-je pas voir l'arc-en-ciel ?

Hîc gelidi fontes, hîc mollia prata, Lycori,
Hîc nemus; hîc ipso tecum consumerer ævo.

Il n'en faut pas davantage pour se représenter un paysage délicieux. *Nunc seges ubi Troja fuit. In classem cadit omne nemus.* Voilà des tableaux esquissés d'un seul trait.

Le Tasse parle en maître sur l'art de peindre en Poésie avec plus ou moins de détail, selon le plus ou le moins de gravité du style, en quoi il compare Virgile & Pétrarque.

Dederatque comas diffundere ventis,

dit Virgile, en parlant de Vénus déguisée en chasseresse. Pétrarque dit la même chose, mais d'un style plus fleuri :

Erano i capei d'oro à l'aura sparsi,
Ch' in mille dolci nodi gli avolgea.

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre. . . . . . . Virgile.

E tutto il ciel, cantando il suo bel nome,
Spargér di rose i pargoletti amori. Pétrarque.

E l'uno, & l' altro, conobbe il convenevole nelle sua Poesia. Perche Virgilio superò tutti poete heroïci di gravità, il Petrarca tutti gli antichi lirici di vaghezza. Le Tasse.

Le poète ne peut ni ne doit finir la peinture de la beauté physique : il ne le peut, manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicatesse que la nature y a mise, & pour les accorder avec cette harmonie, cette unité, d'où dépend l'effet de l'ensemble ; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raison que plus il détaille son objet, plus il assujettit notre imagination à la sienne. Or quelle est l'intention du poète ? Que chacun de nous se peigne vivement ce qu'il lui présente. Le soin qui doit l'occuper est donc de nous mettre sur la voie ; & il n'a besoin pour cela que de quelques traits vivement touchés.

Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

Qui de nous, à ces mots, ne voit pas Junie, comme Néron vient de la voir? Mais il faut que ces traits, qui nous indiquent le tableau que nous avons à finir, soient tels que nous n'ayons aucune peine à remplir les vides. L'art du poète consiste alors à marquer ce qui ne tombe pas sous les sens du commun des hommes, ou ce qu'ils ne saisissent pas d'eux-mêmes avec assez de délicatesse ou de force; & à passer sous silence ce qu'il est facile d'imaginer: c'est ce que dans l'art du dessin on appelle toucher avec esprit.

EXORDE. Rien n'est plus important pour l'orateur, dit Cicéron, que de se rendre l'auditeur favorable: *Nihil est in dicendo majus, quam ut faveat oratori is qui audiet.* De Or. *l.* 2. Or quoique cet objet soit commun à toutes les parties du discours, c'est plus spécialement l'office de l'*Exorde.*

Cependant, comme toutes les causes n'ont pas besoin de la même faveur;

qu'il en eſt d'évidemment juſtes ; qu'il en eſt dont l'honnêteté ſe recommande d'elle-même ; qu'il en eſt dont l'importance ne peut manquer de captiver l'attention ; qu'il en eſt dont l'intérêt eſt ſi preſſant, que l'impatience même de l'auditoire commande à l'orateur d'aller au fait ſans préambule ; qu'il en eſt enfin de ſi minces, que tout appareil d'Éloquence y ſeroit auſſi déplacé qu'un veſtibule décoré devant une cabane ; il s'enſuit que toute eſpèce de harangue ou de plaidoyer ne demande pas un *Exorde*. *Oportet, ut ædibus ac templis veſtibula & aditus, ſic cauſis principia proportione rerum præponere. Itaque in parvis atque in frequentibus cauſis ab ipſâ re eſt* exordiri *ſæpe commodius.* Ibid.

C'eſt donc à l'orateur de voir ſi la cauſe eſt ſuſceptible d'*Exorde*, & quel *Exorde* lui convient. Il ne peut s'y tromper, s'il ne penſe à l'*Exorde* que lorſque le diſcours eſt fait. C'étoit la méthode d'Antoine. *Tum denique id quod primum eſt dicendum, poſtremum ſoleo*

cogitare, quo utar Exordio. *Nam si quando id primum invenire volui, nullum mihi occurrit, aut nugatorium, aut vulgare, atque commune.* Et qui n'a pas éprouvé, comme lui, cette stérilité d'idées, lorsqu'avant d'avoir pénétré dans l'intérieur de son sujet, on en a cherché le début? C'est des entrailles même de la cause, qu'après l'avoir bien méditée, on tirera un *Exorde* éloquent. *Hæc autem in dicendo non extrinsecùs aliundè quærenda, sed ex ipsis visceribus causæ sumenda sunt. Idcircò, totâ causâ pertentatâ atque perspectâ, locis omnibus inventis atque instructis, considerandum est quo principio sit utendum.* Ibid.

Dans toutes les causes vulgaires l'apparat seroit ridicule. Dans des causes plus importantes, mais où l'on est sûr de trouver l'auditoire favorablèment disposé, l'*Exorde* sera, si l'on veut, un moyen de plus de fixer son attention, ou de gagner sa bienveillance; mais si l'on voit que le temps presse, que l'auditoire est inquiet, impatient, ou déjà fatigué,

il faut aller au fait : l'*Exorde* seroit importun.

Les causes où il est nécessaire, sont celles où l'on craint que les esprits ne soient aliénés ou prévenus par l'adverse partie ; celles qui ne semblent pas dignes d'une application sérieuse ; celles enfin qui exigent inévitablement une discussion pénible, & auxquelles des esprits légers ou paresseux ne donneroient peut-être pas une attention suivie & soutenue. Aristote ne vouloit point d'*Exorde*, lorsqu'on seroit sûr de l'impartialité & de l'intégrité des juges ; mais l'esprit le plus droit & le plus équitable peut être un esprit dissipé.

Selon le genre de la cause, Cicéron distingue deux espèces d'*Exorde*, le début simple, & l'insinuation ; & il définit celle-ci, « un discours qui, par une sorte de dissimulation & de détour, s'insinue insensiblement & adroitement dans les esprits ».

Le début simple & direct a lieu toutes les fois que la cause, au premier coup-

d'œil, ſe montre honnête & irréprochable, ou qu'il n'y a que de légers nuages d'opinion à diſſiper. Si les eſprits ſont en balance, il faut, dit Cicéron, annoncer que bientôt l'incertitude ceſſera, & l'attaquer en débutant. S'il n'y a contre la cauſe que de vagues ſoupçons, il faut ſe hâter de les détruire, tirer l'*Exorde* de ce que l'adverſaire aura dit de plus fort, & commencer par où il aura fini, en attaquant ſon dernier moyen, comme celui dont l'impreſſion eſt la plus récente & la plus vive. Mais ſi l'orateur s'apperçoit d'un éloignement trop marqué, ſoit dans l'opinion, ſoit dans l'inclination des juges, il emploiera l'inſinuation; car demander d'abord à des gens indignés une attention favorable, c'eſt les irriter encore plus. *Voyez* INSINUATION.

Dans les affaires peu conſidérables en apparence, ce qu'il faut éviter, c'eſt le le mépris de l'auditoire & la négligence qui en eſt la ſuite. Ici l'*Exorde* ſe réduit à donner à la cauſe tout l'intérêt qu'elle peut avoir; & ſi c'eſt le pauvre ou le

foible, la veuve ou l'orphelin que l'on défend, il est aisé d'agrandir de petits objets par des motifs d'humanité. L'attention suit la bienveillance, & la docilité accompagne l'attention : *Nam is maximè docilis est, qui attentissimè est paratus audire.* Cic. de inv.

Or dans les petites causes comme dans les grandes, on se concilie la bienveillance par quatre sortes de moyens ; & ces moyens sont relatifs ou à soi-même, ou à ses adversaires, ou à ses juges, ou à sa cause.

A soi-même ; si, par exemple, en rappelant ce qu'on a fait pour mériter la bienveillance, on se plaint de l'indignité de l'accusation dont on est chargé, ou du traitement qu'on éprouve. Ici les mœurs sont un puissant moyen à faire valoir pour & contre : *Valet multum ad vincendum probari mores, instituta, & facta, & vitam eorum qui agunt causas & eorum pro quibus ; & item improbari adversariorum ; animosque eorum apud quos agitur conciliari quam maximè ad*

benevolentiam, quum erga oratorem, tum erga illum pro quo dicet orator. Un grand caractère de probité dans l'avocat, lorſqu'il eſt bien connu, peut lui tenir lieu d'Eloquence.

Les orateurs, en parlant d'eux-mêmes ou pour eux-mêmes, n'ont pas toujours été modeſtes. Mais ſi, dans la chaleur de leur défenſe & au moment où la violence & l'atrocité de l'injure excitent leur indignation, ils ſe permettent un noble orgueil, il n'en eſt pas de même dans l'*Exorde* : l'orateur, l'auditoire ſont encore de ſang froid; & l'un doit être d'autant plus réſervé que l'autre eſt plus ſévère.

On a fait une loi de ſe montrer timide dans l'*Exorde* ; cette règle mérite une diſtinction. Devant un peuple auſſi fier que le peuple romain, la timidité de l'*Exorde*, ſoit qu'elle fût naturelle ou feinte, étoit flatteuſe & intéreſſante : elle devoit contribuer à bien diſpoſer les eſprits; & comme par-tout les juges ſont des hommes, elle ſera toujours placée, &

favorable à l'orateur, lorsqu'elle sera personnelle. Ainsi, l'on doit, selon les circonstances, savoir *exagérer*, comme le veut Quintilien, *la supériorité du talent de son adversaire & sa propre foiblesse*; on peut *feindre d'être alarmé du crédit de la partie adverse, ou de l'éloquence de son avocat*; on peut même à propos témoigner de l'inquiétude sur les dispositions où l'on trouve son auditoire, sur les préventions de ses juges, sur sa propre situation. Mais lorsqu'il s'agit de sa cause & du droit qu'on défend, on ne sauroit marquer trop d'assurance.

La sécurité est toujours odieuse dans un plaideur, nous dit Quintilien; *& les juges, qui connoissent l'étendue de leur pouvoir, ne sont pas fâchés au fond de l'ame, que, par un respect qui tient de la crainte, on rende une sorte d'hommage à leur autorité.*

Cela suppose un tribunal ou arbitraire ou corrompu; & en défendant une cause juste devant des hommes justes, leur marquer de la crainte c'est leur faire un outrage.

La timidité de l'orateur annoncera donc la défiance de soi-même, mais jamais de sa cause : c'est ce que les hommes éloquens ont parfaitement distingué ; & lorsqu'ils ont eu leur honneur ou leur dignité à défendre, ils ont su, en parlant d'eux-mêmes, garder une sage modération entre le timide respect qu'un accusé doit à ses juges, & la confiance qu'il doit aussi à leur intégrité & à son innocence. On voit ce mélange de modestie & de sécurité dans l'*Exorde* de la harangue de Démosthènes pour la couronne, où la nécessité de se défendre lui imposoit celle de se louer.

Cicéron, le plus adroit des hommes, le plus insinuant lorsqu'il faut l'être, n'a pas toujours été modeste dans ses *Exordes*, où il parle souvent de lui ; & le début de sa défense, dans la seconde des Philippiques, est bien différent de celui de Démosthène dans la harangue que je viens de citer. *Quonam meo fato, Patres conscripti, fieri dicam ut nemo, his annis viginti, reipublicæ hostis fuerit ;*

qui non bellum eodem tempore mihi quoque indixerit? Nec verò necesse est à me quemquam nominari vobis, quum ipsi recordemini. Mihi pœnarum illi plus quam optarem dederunt. Te miror, Antoni, quorum facta imitere, eorum exitus non perhorrescere . . . . Quid putem? contemptumne me? non video, nec in vitâ, nec in gratiâ, nec in rebus gestis, nec in hâc meâ mediocritate ingenii, quid despicere possit Antonius. An in Senatu facillimè de me detrahi posse credidit, qui ordo clarissimis civibus bene gestæ reipublicæ testimonium multis, mihi uni conservatæ dedit? Phillip. 2 (*a*).

(*a*) « Par qu'elle fatalité singulière est-il arrivé, pères conscrits, que depuis vingt ans la république n'ait pas eu un seul ennemi qui en même temps ne se soit déclaré le mien? Je n'ai pas besoin de vous les nommer; vous les connoissez tous. Leur fin malheureuse m'en a vengé plus que je ne l'aurois voulu. Toi, je t'admire, Antoine, de ne pas redouter le sort de ceux dont tu imites les actions. Qu'en penserai-je? Est-ce mépris pour moi? Je ne vois pourtant ni dans ma vie, ni dans mon crédit, ni dans ma conduite passée, ni

Mais Cicéron avoit vieilli dans la tribune; il étoit chargé d'honneurs; il étoit en vénération parmi le peuple; il étoit l'oracle du Sénat; & celui qui avoit été proclamé *père de la patrie*, avoit droit de prendre, en répondant à un homme qui l'insultoit, un ton plus haut que Démosthène, qui n'avoit, chez les athéniens, ni le même crédit, ni le même caractère de grandeur & de dignité.

On reprochoit à Cicéron de se vanter d'avoir sauvé la république; louange, disoit-on, que Brutus lui-même ne se donnoit pas. Mais quoiqu'assassiner soit *le plus sûr*, ce n'est pas le plus glorieux; & un coup de poignard à donner est plus facile & peut-être aussi moins courageux, qu'une belle harangue à faire.

---

lans le peu de génie dont je suis doué, ce que ›eut mépriser Antoine. Croit-il donc qu'il lui oit facile d'être mon détracteur dans le Sénat, ans cet ordre qui a rendu souvent à d'illustres ci-oyens le témoignage d'avoir bien gouverné la épublique, mais qui n'a jamais attribué qu'à moi a gloire de l'avoir sauvée »?

Enfin Démosthène répondoit à une accusation juridique ; & Cicéron, à un outrage : l'un parloit à un peuple facile & variable ; l'autre, à un Sénat dont il étoit sûr : l'un voyoit devant lui ses juges ; & l'autre, ses vengeurs.

Au reste, en parlant de soi-même ou de ceux qu'on défend, il est un art de dire, sans ostentation & avec modestie, ce qui peut influer de la personne sur la cause. Il y faut plus de délicatesse, si c'est de soi-même qu'on parle ; mais d'un autre, on peut faire valoir, non seulement le malheur, l'innocence, l'âge, la situation, la droiture, la bonne foi, mais la dignité, les services, les mœurs, les talens, les vertus. Les seuls avantages dont il ne faut jamais parler, sont le crédit & la fortune.

L'*Exorde* pris de la personne de l'adversaire exigeoit autrefois peu de ménagemens ; & tout ce qui pouvoit contribuer à le rendre odieux ou à l'avilir, étoit permis à l'Eloquence.

On peut attirer sur ses adversaires,

disoit Cicéron, la haîne, l'envie, ou le mépris : la haîne, en faisant voir qu'ils ont agi avec insolence, avec orgueil, avec méchanceté : l'envie, en montrant leur puissance, leurs richesses, & leur crédit, l'usage arrogant & intolérable qu'ils en ont fait, la confiance qu'ils y ont mise, bien plus que dans la bonté de leur cause : le mépris, si l'on met au jour leur inertie, leur lâcheté, leur mollesse, leur indolence; leur vie honteusement plongée dans le luxe & l'oisiveté (les plus grands des vices, selon les mœurs romaines); « & il ne suffit pas de le dire, ajoute Quintilien, il faut savoir l'exagérer ».

Ainsi, l'on voit que, dans ces plaidoyers, la satire personnelle pouvoit se donner toute licence. Mais en cela même peut-être elle avoit moins de force; & comme elle attaquoit réciproquement & indistinctement tous les états, on étoit convenu sans doute de regarder l'invective comme une figure oratoire.

L'*Exorde* relatif à l'auditoire ou à la

personne des juges intéresse leur vanité, leur gloire, leur honneur. On rappelle, dit Cicéron, ce qu'ils ont fait de courageux, de sage, d'humain, de généreux; & en observant que dans l'éloge la complaisance & l'adulation ne se fassent pas tròp sentir, on témoigne pour eux autant d'estime personnelle, que de confiance en leurs jugemens & de respect pour leur autorité. « Si nous parlons, ajoute Quintilien; pour des personnes considérables, nous faisons valoir la dignité du juge; pour des gens obscurs, sa justice; pour des malheureux, sa compassion; pour des opprimés, sa sévérité envers les oppresseurs ». Il veut aussi qu'on lui présente, soit comme un frein, soit comme un aiguillon, l'opinion commune, l'attente du public, la réputation de ses jugemens, son honneur, comme Cicéron aux chevaliers romains, dans la première des Verrines : *Quod erat optandum maximè, Judices, & quod unum ad invidiam vestri ordinis, infamiamque judiciorum sedandam maximè pertinebat;*

id, non humano consilio, sed propè divinitùs datum atque oblatum vobis, summo reipublicæ tempore, videtur. Il veut que l'on expose le tort qu'on a souffert ou que l'on souffriroit, & l'état déplorable où l'on seroit réduit, en perdant un procès si juste; l'orgueil & l'insolence de la partie adverse, si elle venoit à gagner le sien.

Dans ces préceptes, l'orateur & le rhéteur n'ont vu que Rome. Mais le caractère de l'*Exorde* & de l'Eloquence en général, change selon les lieux, & les temps, & les mœurs. A Rome, il y auroit eu de l'imprudence & du danger à censurer son auditoire. Il n'en étoit pas de même à Athènes; & Démosthène, dans le peu d'*Exordes* qu'il a mis à la tête des Philippiques & des Olinthiennes, ne fait rien moins assurément que flatter les athéniens: jamais un ami courageux n'a parlé à son ami avec plus de franchise.

L'*Exorde* tiré du fond même de la cause, dit Cicéron, en doit relever l'importance & l'équité, en même temps

qu'il dégradera la cause de l'adversaire, & qu'il l'annoncera comme injuste ou comme odieuse. Nous captiverons l'attention, ajoute-t-il, en promettant de dire des choses nouvelles & grandes, qui intéressent l'auditoire, ou des hommes recommandables, ou l'humanité, ou la religion; & ces moyens, il les employa lui-même plus d'une fois, à l'exemple de Démosthène, comme lorsqu'il voulut relever l'importance de la guerre contre Mithridate. « Il s'agit, dit-il, de la gloire du peuple romain, de cette gloire que vos aïeux vous ont transmise ... Il s'agit du salut de vos alliés & de vos amis .... Il s'agit des revenus du peuple romain les plus solides, les plus considérables, & sans lesquels la paix seroit privée de ses ornemens, & la guerre de ses subsides .... Il s'agit de la fortune d'un grand nombre de citoyens, au secours desquels vous devez aller pour l'amour d'eux-mêmes, & sur-tout pour l'amour de la république ».

Mais revenons à ses préceptes.

Lorsque la cause est défavorable, surtout lorsqu'elle a quelque chose d'odieux & de révoltant, l'insinuation est nécessaire; & il y a, dit Cicéron, plusieurs manières d'en user : ou en mettant à la place de la personne contre laquelle l'auditoire est aigri une personne qui l'intéresse, le père, par exemple, à la place du fils; ou en substituant à une chose odieuse une chose recommandable, comme seroit une action vertueuse du même homme que l'on défend, &c. Pour donner le change à l'auditeur, & pour faire passer son ame de l'objet qui la blesse à l'objet qui peut l'adoucir, cachez-lui d'abord, s'il est possible, ce que vous avez dessein de lui persuader, dit l'orateur : paroissez donner dans son sens, en annonçant que ce qui excite son indignation, excite aussi la vôtre; que ce qui lui paroît injuste & odieux, vous le tenez pour tel; & après l'avoir appaisé, après l'avoir rendu attentif & docile; démontrez-lui que dans votre cause il n'y a rien de tout cela. Assurez-lui pour-

tant que vous n'imputez rien de semblable à vos adversaires ; évitez sur-tout de blesser des gens à qui l'on s'intéresse : mais ne laissez pas d'employer tout votre art à diminuer leur crédit.

Cicéron, qui étoit jeune encore lorsqu'il recueilloit ces préceptes, semble avoir oublié ici qu'il ne s'agit que de l'*Exorde*, où tout cet artifice ne sauroit avoir lieu ; & lorsqu'il l'employa lui-même avec une adresse inimitable, ce ne fut pas dans le début, mais dans le fort de la discussion, comme pour Muréna, lorsqu'il s'agissoit d'infirmer l'autorité de Caton, c'est-à-dire, au moment critique & décisif de sa défense. C'est là qu'il faut étudier l'art, si on veut savoir jusqu'où il peut aller.

Il peut arriver que l'adversaire ait donné prise au ridicule, ou que l'auditoire ait besoin d'être délassé ; & dans ces deux cas les anciens se permettoient de débuter par un bon mot, par une raillerie, ou par quelque récit plaisant ou merveilleux. *Nam ut tibi satietas &*

faſtidium, aut amarâ aliquâ re relevatur, aut dulci mitigatur; ſic animus defeſſus audiendo, aut admiratione reintegratur, aut riſu renovatur. De inv.

Mais ces moyens ne peuvent guère convenir qu'à l'Eloquence populaire; & Cicéron, qui quelquefois s'eſt permis la raillerie dans ſes harangues, ne laiſſe pas de demander que l'*Exorde* ſoit grave & ſentencieux. Tout doit y avoir, le plus qu'il eſt poſſible, un caractère de dignité; parce qu'il importe ſur toute choſe à l'orateur de commencer par ſe rendre impoſant. Mais en même temps que l'Eloquence de l'*Exorde* doit être noble, elle doit être ſimple: peu d'éclat & peu d'ornemens, nulle parure étudiée: tout cela feroit ſoupçonner un artiſice trop ſoigneuſement préparé; & ce ſoupçon feroit perdre beaucoup à l'orateur de ſon autorité, & au diſcours de l'air de bonne foi qui ſeul gagne la confiance.

Pour la même raiſon, il eſt rare que la véhémence y ſoit placée. *Neque eſt dubium quin* Exordium *dicendi vehemens*

& pugnax non sæpe esse debeat. De Orat. *l.* 2. Il faut pour cela que l'impatience & l'indignation semblent avoir fait violence au caractère de l'orateur. Alors même il est encore mieux qu'il paroisse se contenir ; que la chaleur & l'énergie soient dans les paroles plus que dans la prononciation ; & je présume, par exemple, que ce début tant de fois cité, *Quo usque tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ ?* fut prononcé plutôt avec l'austérité d'un juge, qu'avec l'emportement d'un accusateur indigné.

Enfin l'on doit se souvenir que l'*Exorde* ne fait qu'introduire, annoncer, promettre ; & que ce n'est le lieu de déployer ni les forces du raisonnement, ni les ressorts du pathétique, ni les voiles de l'Éloquence. *Tantum impelli primo judicem leviter, ut jam inclinato reliqua incumbat oratio.* Ibid. Quintilien avertit sagement de n'y hasarder aucune de ces expressions hardies qui échappent dans des mouvemens impétueux ; parce que la chaleur qui les inspire & qui les fait passer, n'est pas encore dans les esprits.

Un architecte est mal-adroit, lorsqu'il épuise les richesses de son art à décorer un vestibule. Un orateur doit ménager celles du sien aussi bien que ses forces, & former son plan de manière que l'étonnement, l'intérêt, l'émotion, la persuasion aillent en croissant : *Nihil est in naturâ rerum omnium quod se universum profundat, & quod totum repentè evolet. Sic omnia quæ fiunt, quæque aguntur acerrimè, lenioribus principiis natura ipsa prætexuit.* Ibid.

Un bel *Exorde* même seroit un beau défaut, si par son éclat il offusquoit le reste du discours, s'il en épuisoit la substance, ou si, par des promesses trop exagérées, il prenoit des engagemens au dessus des forces de l'orateur : car il faut bien qu'il se souvienne qu'il doit pouvoir tenir ce qu'il promet ; & que, s'il ne passe l'attente de l'auditoire, au moins doit-il être en état de la remplir.

L'*Exorde* est comme le front de l'armée : il doit être ferme ; mais il faut réserver pour la péroraison ce qu'il y a

de meilleur : *Firmissimum sit quodque primum ; ea quæ excellent serventur ad perorandum. Si quæ erunt mediocria, in mediam turbam atque in gregem conjiciantur.* Ibid.

Les autres défauts de l'*Exorde* seroient d'être *vulgaire*, *commun*, *commuable*, *inutile*, *trop long*, *hors d'œuvre*, *déplacé*, ou *à contre-sens*.

Cicéron entend par *vulgaire* un *Exorde* qui peut s'accommoder à plusieurs causes indifféremment. Quintilien le permet, je ne sais pourquoi ; mais Cicéron l'exclut & le rejette.

Il appelle *commun* celui qui conviendroit tout aussi bien à la cause de l'adversaire ; il l'interdit de même, & veut un *Exorde propre* à la cause : *Principia autem dicendi semper, quum accurata, & acuta, & instructa sententiis, apta verbis ; tum verò* propria *esse debent.* Ibid.

Par *commuable* il entend celui qui peut se retorquer avec de légers changemens ; par *inutile*, celui qui ne fait rien à la cause & qui n'est qu'un prélude oiseux : *Atque ejusmodi*

ejusmodi illa prolusio debet esse, non ut Samnitum qui vibrant hastas ante pugnam quibus in pugnando nihil utuntur; sed ut ipsis sententiis quibus proluserunt, vel pugnare possint. Ibid.

Un *Exorde long* est celui qui contient plus de pensées & de paroles qu'il ne falloit; *hors-d'œuvre*, celui qui n'est pas tiré du fond de l'affaire & qui semble y être ajouté; *déplacé*, celui qui ne va pas au but que l'orateur a dû se proposer; *à contre-sens*, celui qui va contre l'intérêt de la cause & l'intention de l'orateur. Tel seroit, ce me semble, l'*Exorde* où l'orateur allégueroit, comme le veut Quintilien, qu'il ne se seroit engagé à défendre une cause *que pour satisfaire aux devoirs de la parenté ou de l'amitié* : car dès ce moment il se rendroit suspect de partialité, & donneroit mauvaise opinion de sa cause. César fut plus adroit, en parlant pour Catilina : *Omnes homines qui de rebus dubiis consultant*, dit-il au Sénat, *ab odio, amicitiâ, irâ, atque mi-*

sericordiâ vacuos esse decet. Sallust. (*a*).

Il est vrai cependant que lorsque l'orateur se voit chargé d'une cause odieuse au premier aspect, & qu'il s'agit pour lui d'être odieux lui-même, ou de paroître obligé par état, ou par devoir, de la défendre, il doit courir au plus pressé, & commencer par appaiser l'indignation de l'auditoire. Mais ce qui ne peut avoir d'excuse, c'est cet *Exorde* d'Isocrate, dans la harangue où, faisant l'éloge d'Athènes, il l'élevoit au dessus de Sparte, & dans laquelle il débutoit ainsi : *Puisque le discours a naturellement la vertu de rendre les grandes choses petites, & les petites grandes ; qu'il sait donner les grâces de la nouveauté aux choses les plus vieilles, & qu'il fait paroître vieilles celles qui sont nouvellement faites*, &c. Quoi de plus mal-adroit que d'annoncer comme une charlatanerie l'art qu'on va soi-même employer ? « Est-ce

(*a*) « Tous les hommes qui délibèrent sur des affaires douteuses, doivent être libres de haîne, d'amitié, de colère, & de compassion ».

ainsi, dira quelqu'un, ô Isocrate, que vous allez changer toutes choses à l'égard d'Athènes & de Lacédémone» ? (Longin, du Subl.)

La plaidoirie moderne donne rarement lieu à l'appareil de la haute Eloquence: les causes politiques, les causes criminelles sont écartées du Barreau ; mais il ne laisse pas d'y en avoir encore d'assez importantes pour mériter qu'on y employe tous les moyens de l'art. Un fils qui plaide contre son père, une femme contre son mari, une mère contre ses enfans, un redevable contre son bienfaiteur, un homme obscur & foible contre un homme illustre & puissant, ont besoin que leur défenseur écarte de leur cause ce qu'elle a de défavorable. Mais comme il n'y a plus rien d'arbitraire dans les arrêts, que les tribunaux ne sont plus ou ne doivent plus être que la loi vivante, & que c'est faire aux juges une insulte publique que de chercher ouvertement à les séduire, ou à émouvoir leurs passions ; l'art de les gagner doit avoir plus de réserve & plus

d'adresse ; & dans le commun des procès, l'*Exorde* n'est guère que l'exposé de la nature de la cause, ou de la situation de celui qu'on défend.

Dans les états où l'Eloquence politique & républicaine se fait encore entendre, la discussion des affaires lui permet rarement de se développer : l'*Exorde* y tiendroit trop d'espace ; & quant aux formes, ses modèles sont plutôt dans Thucydide & Tite-Live, que dans Démosthène & Cicéron.

Un mot comme celui de M. Fox, pour justifier une révolte dont on poursuivoit les auteurs : *Souvenons-nous, Mongomeri, que c'est à de pareils rebelles que nous devons l'honneur d'être assemblés à Wesminster* ; ce mot, dis-je, vaut seul la plus belle harangue.

Le grand appareil de l'*Exorde* paroît réservé aujourd'hui à l'Eloquence de la Chaire : c'est en effet là qu'il se montre avec l'éclat qu'il eut dans la Tribune, mais par des moyens différens : le personnel en est exclu ; ses relations sont du

ciel à la terre, de l'homme à Dieu, de la Morale à la Religion, & du ſujet à l'auditoire, avec une auſtérité ſainte, & ſans aucun mélange d'artifice & d'adulation. L'orateur s'y attache ſur-tout au développement du texte, & à ſon application, ſoit au ſujet qu'il veut approfondir, ſoit à la perſonne qu'il doit louer & qu'il préſente pour modèle. Deux des plus beaux *Exordes* connus dans ces deux genres, ſont celui du ſermon de Bourdaloue pour le jour de Pâques, *Surrexit, non eſt hîc*; & celui de Fléchier dans l'Oraiſon funèbre de Turenne; *Exorde* qu'on a dit être pris de Lingende, & qui reſſemble à celui de l'Oraiſon funèbre d'Emmanuel de Savoie, comme la Phèdre de Racine reſſemble à celle de Pradon.

EXPOSITION. Le premier ſoin qu'on doit avoir en écrivant, c'eſt d'*expoſer* le ſujet que l'on traite. Ainſi, des parties de quantité d'un poème, l'*Expoſition* eſt

la première. Ariſtote l'appelle *Prologue* dans le Poëme dramatique ; & dans l'Epopée, c'eſt la même choſe que le *début* ou la *propoſition.*

Comme le poëte epique annonce lui-même ſon ſujet, cette *Expoſition* directe ne demande pas beaucoup d'art : elle doit être ſimple, majeſtueuſe, claire, & préciſe ; aſſez intéreſſante pour fixer l'attention, mais ſans orgueil & ſans aucune emphaſe, en ſorte qu'au lieu de promettre de grandes choſes, elle en faſſe eſpérer. « Muſe, dis-moi la colère d'Achille, cette colère ſi fatale aux grecs, & qui précipita dans le noir Empire de Pluton les ames de tant de héros ». Voilà le modèle du début ou de l'*Expoſition* épique. Elle eſt comme la pierre de touche du ſujet du Poëme. Si l'action en eſt ſimple, grande, intéreſſante, il ſera facile de l'annoncer, & deux mots en feront ſentir l'unité, la grandeur, l'importance. Si au contraire le ſujet ſe préſente vaguement ou confuſément, ou ne promet rien qui d'avance nous intéreſſe & nous attache, c'eſt une

marque qu'il eſt ingrat, & un avis pour l'abandonner.

Dans le Poème dramatique, l'*Expoſition* eſt plus difficile, parce qu'elle doit être en action, & que les perſonnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts & de l'état préſent des choſes, doivent en inſtruire les ſpectateurs, ſans autre intention apparente que de ſe dire l'un à l'autre ce qu'ils ſe diroient s'ils étoient ſans témoins.

L'art de l'*Expoſition* dramatique conſiſte donc à la rendre ſi naturelle, qu'il n'y ait pas même le ſoupçon de l'art : pour cela il faut qu'elle réuniſſe les trois convenances du lieu, du temps, & des perſonnes.

Eſchyle, inventeur de la Tragédie, eſt peut-être de tous les poètes grecs, celui qui *expoſe* ſes ſujets de la manière la plus ſimple & la plus frappante. Quoi de plus impoſant en effet, que de voir dans *les Euménides*, à l'ouverture de la ſcène, Oreſte environné des furies endormies par Apollon ; de le voir, la tête ceinte

du bandeau des supplians, tenant une branche d'olivier d'une main, & de l'autre une épée encore teinte du sang de sa mère ? Quoi de plus imposant, que de voir dans *les Perses* une assemblée de vieillards attendre avec inquiétude des nouvelles de leur roi & de cette armée innombrable qu'il a menée dans la Grèce, & s'entretenir de la grandeur & des hasards de cette entreprise ? Dans la tragédie des *sept Chefs*, le début est encore plus en action. Etéocle, au moment de voir sa ville assiégée, paroît entouré de son peuple, hommes, femmes, enfans: il leur annonce l'arrivée d'une armée nombreuse qui les menace, & il exhorte les uns à bien défendre la ville, les autres à faire des sacrifices & des prières aux dieux. Arrive un de ses espions, qui a reconnu l'armée des argiens : « Témoin, dit-il, de ce que je viens vous raconter, j'ai vu leurs sept chefs immoler un taureau sur un bouclier, tremper leurs mains dans le sang, & faire d'horribles sermens par le dieu Mars & par Bellone, ou qu'ils

détruiront de fond en comble la ville de Cadmus, ou qu'ils périront sous ses murs; la pitié est bannie de leur bouche & de leur cœur; leur courage s'enflamme comme celui des lions à l'approche du combat».

Sophocle avoit pris la manière d'Eschyle dans l'art d'*exposer* en action: les deux Œdipes, l'Electre, l'Antigone en sont des exemples. Euripide expose aussi quelquefois avec le même art que Sophocle: ainsi dans l'Andromaque on voit cette princesse au pied d'un autel, ouvrir la scène en rappelant & en déplorant ses malheurs: ainsi dans l'*Oreste* on voit Electre assise à côté du lit de son frère endormi, & pour un moment délivré du tourment de ses remords; on la voit, dis-je, verser des larmes, & se retracer, depuis Tantale jusqu'à Oreste, tous les désastres de sa famille, tous les crimes de ses parens. L'*Exposition* de l'Iphigénie en Aulide est la même que dans Racine; & par ces exemples l'on voit que si Euripide a trop souvent négligé l'art des

Expositions comme dans l'Hippolyte, l'Electre, l'Iphigénie en Tauride, l'Hécube, les Phéniciennes, la Médée, les Troyennes, les Héraclides, l'Hercule furieux &c., ce n'étoit pas qu'il ne connût bien cet art où Sophocle excelloit: mais soit que les spectateurs en tinssent peu de compté, soit que le poète lui-même se fût persuadé qu'il étoit inutile, il est certain qu'il en a laissé presque toute la gloire à Sophocle; & c'est avec raison la manière de celui-ci que nos poètes ont préférée.

Le Théâtre moderne a peu d'*Expositions* aussi touchantes que celles que je viens de citer pour modèles; mais en cela même qu'elles sont moins pathétiques, elles sont plus adroites: car une des premières règles du Théâtre, est que l'intérêt aille en croissant; & après une *Exposition* qui arracheroit les larmes ou qui saisiroit de terreur, il seroit difficile, durant cinq actes, de graduer les situations. Ainsi, nos poètes, au lieu de jeter l'intérêt dans l'*Exposition*, se contentent

de l'y annoncer & de l'y faire preſſentir.

Racine, en imitant l'*Expoſition* d'Euripide dans *Iphigénie*, laiſſe entrevoir ce qui ſe paſſe dans l'ame d'Agamemnon :

> Non, tu ne mourras point ; je n'y puis conſentir.

Mais les mouvemens de la nature ſont encore retenus ; ſes efforts déchirans ſont réſervés pour le moment où il embraſſera ſa fille, où il ordonnera qu'elle ſoit arrachée des bras d'une mère & conduite à l'autel.

L'*Expoſition* ſe fait ou tout d'un coup ou ſucceſſivement, ſelon que le ſujet l'exige : tantôt le voile qui dérobe au ſpectateur l'état préſent des choſes, ſe lève en un inſtant ; tantôt il eſt, de ſcène en ſcène, inſenſiblement ſoulevé. C'eſt ainſi que, dans *Héraclius*, le ſecret de l'action ſe développe d'acte en acte, & n'eſt pleinement éclairci qu'au moment de la cataſtrophe ; au lieu que dans le *Cid*, dès la première ſcène, tout eſt connu.

Dans les tragédies à double intrigue,

l'*Expoſition* eſt néceſſairement double; & Racine eſt aſſez dans l'uſage d'en réſerver une partie pour le ſecond acte; formule qui a mis dans ſes fables un peu trop d'uniformité.

Les fables dont le fond eſt un intérêt public, donnent communément lieu à de belles *Expoſitions*; parce que l'intérêt public ne devant pas être la ſource du pathétique, on peut l'employer ſans ménagement, dès la première ſcène, à donner de l'importance & de la majeſté à l'action : ainſi, deux des plus beaux modèles d'*Expoſition* ſur notre Théâtre, ſont la première ſcène de la mort de Pompée, & le premier acte de Brutus, bien entendu que, du diſcours de Ptolomée, Corneille auroit dû retrancher l'emphaſe & la déclamation.

La plus froide, la plus pénible, la plus longue, & en même temps la plus obſcure de toutes les *Expoſitions*, eſt celle de Rodogune : elle eſt longue, obſcure, & pénible, parce que, le trait d'hiſtoire dont il s'agit n'étant pas connu,

il a fallu tout dire, que les faits en sont compliqués & les noms mêmes inouis pour le plus grand nombre des spectateurs : elle est froide, non seulement par sa lenteur laborieuse, mais par l'indifférence réciproque des deux personnages qui sont en scène, lesquels ne sont, ni l'un ni l'autre, intéressés dans l'action, que comme simples confidens. C'est quelque chose d'inconcevable que la négligence qu'a mise le grand Corneille dans l'*Exposition* d'une pièce qu'il regardoit comme son chef-d'œuvre : supérieur à tout dans les choses de génie, il est toujours au dessous de lui-même dans tout ce qui n'est que de l'art.

La célébrité d'un sujet en rend l'*Exposition* infiniment plus simple & plus facile : aux noms d'Iphigénie, d'Œdipe, de Didon, de César, de Brutus, on sait d'avance, non seulement quels sont les caractères, mais quels sont les antécédens & les rapports de l'action. Voyez de combien de détails Racine a été dispensé dans l'*Exposition* de l'*Iphigénie*, par la con-

noiſſance qu'on avoit déjà de l'enlevement d'Hélène, du ſerment fait de venger ſon époux, de ce qu'étoient Achille, Ulyſſe, Agamemnon, de ce qu'étoient Pâris & Troye; & ſuppoſé que cette fable eût été de l'invention du Poëte, ou qu'il en eût pris le ſujet dans quelque hiſtorien obſcur, concevez dans quel embarras l'eût mis cet *expoſé* de l'avant-ſcène. Lorſqu'une action n'eſt pas célèbre, il faut qu'elle ſoit claire & frappante par elle-même, & que les perſonnages qu'on y emploie aient un caractère ſi marqué, qu'à la première vue ils laiſſent leur empreinte dans les eſprits.

L'action comique ne ſauroit avoir des rapports éloignés : c'eſt communément dans le cercle d'une ſociété, d'une famille, qu'elle ſe paſſe; & par conſéquent l'*Expoſition* n'en eſt jamais bien difficile. Les intérêts domeſtiques, les qualités, les affections, les inclinations particulières, qui en ſont les mobiles & les reſſorts, nous ſont tous familiers; un ſeul mot les indique, une ſcène nous met au

fait. Dans le comique même cependant on voit peu d'*Expositions* ingénieuses : on cite avec raison comme un modèle rare celle du *Tartuffe*, à côté de laquelle on peut mettre celle du *Misanthrope*, celle de l'*Ecole des maris*, & celle du *Malade imaginaire*, plus originale peut-être encore & plus comique.

Dans cette partie, comme dans toutes les autres, il faut avouer que Molière est bien supérieur aux anciens : ceux-ci n'employoient aucun art dans l'*Exposition* de leurs comédies : tantôt c'étoit un monologue oiseux, tantôt un prologue adressé au Parterre, comme dans les *Guêpes* d'Aristophane, où l'un des acteurs annonçoit au Public ce qu'il alloit voir. Cette manière, la plus commode sans doute, mais la moins adroite, fut apparemment celle de Cratinus & de Ménandre, puisque Plaute & Térence, leurs imitateurs, l'adoptèrent. Nos poètes comiques, à leur exemple, firent usage du prologue avant d'avoir appris à faire mieux ; & Molière, en traitant l'un des

ſujets de Plaute, n'a pas dédaigné de prendre de lui cette manière d'*expoſer*: mais que l'on compare le dialogue de Mercure & de la Nuit, dans le comique françois, avec le ſimple récit de Mercure dans le comique latin; & du côté de l'imitateur on reconnoîtra, n'en déplaiſe à Boileau, la ſupériorité du maître.

EXTRAIT. On a calculé qu'à lire quatorze heures par jour, il faudroit huit cents ans pour épuiſer ce que la Bibliothèque du Roi contient ſeulement ſur l'Hiſtoire : cela ſeul prouveroit la néceſſité des *Extraits*. On ſent de plus que ce travail, bien dirigé, feroit un moyen d'occuper utilement une multitude de plumes que l'oiſiveté rend nuiſibles; & bien des gens qui n'ont pas le talent de produire, auroient aſſez d'intelligence pour réuſſir à faire des *Extraits* précieux. Ce feroit, en Littérature, un atelier public où les déſœuvrés trouveroient à ſubſiſter en travaillant: les jeunes gens commenceroient par-là; & de cet atelier il ſortiroit

des hommes inſtruits, & formés de bonne heure dans l'art de penſer & d'écrire.

L'*Extrait* d'un ouvrage hiſtorique, philoſophique, didactique, n'exige, pour être fidèle, que de la netteté & de la juſteſſe d'eſprit. Des *Extraits* raiſonnés, demanderoient un mérite plus rare. (*Voyez* CRITIQUE.) Mais les Ecrivains dont je parle feroient diſpenſés de cette diſcuſſion qui ſuppoſe tant de lumières : en déſirant de retrouver un Bayle, on n'a pas droit de l'eſpérer.

Il n'en eſt pas des belles-lettres comme des ſciences : l'*Extrait* d'un ouvrage d'eſprit, s'il n'eſt que froidement exact, n'en donnera qu'une fauſſe idée. Suppoſez même, ce qui n'eſt pas toujours, qu'il embraſſe & qu'il développe le plan & le deſſein de l'ouvrage, l'analyſe la plus exacte & la mieux détaillée n'en ſera que l'anatomie. Rappelons-nous ce mot de Racine : Ce qui me diſtingue de Pradon, c'eſt que je ſais écrire. Cet aveu eſt aſſurément trop modeſte ; mais il apprend du moins que les bons auteurs

diffèrent encore plus des mauvais par les détails & par l'éloquence du style, que par le fond & l'ordonnance.

Combien de situations, combien de traits de caractère, que les détails préparent, tempèrent, adoucissent, & qui révoltent dans un *Extrait*? Il n'est point de couleurs qui ne se marient: tout l'art consiste à les bien nuancer; & ce sont ces nuances qu'on néglige de faire apercevoir dans les linéamens d'une esquisse. Le mérite le plus général des ouvrages de Peinture, de Sculpture, de Poésie est dans l'exécution. Un plan géométral ne suffit pas pour bien juger de l'architecture d'un palais, & l'on ne jugeroit pas mieux d'un ouvrage de Littérature d'après une simple analyse.

Supposons que l'on eût à faire l'*Extrait* de la tragédie de Phèdre; croiroit-on avoir bien instruit le public, si, par exemple, on avoit dit de la déclaration de Phèdre à Hippolyte:

« Phèdre vient implorer la protection d'Hippolyte pour ses enfans; mais elle

oublie le deſſein qui l'amène, & le cœur plein de ſon amour, elle en laiſſe échapper quelques marques. Hippolyte lui parle de Théſée; Phèdre croit le revoir dans ſon fils; elle ſe ſert de ce détour pour exprimer la paſſion qui la domine. Hippolyte rougit & veut ſe retirer; Phèdre le retient, ceſſe de diſſimuler, & lui avoue en même temps l'amour qu'elle a pour lui, & l'horreur qu'elle a d'elle-même ».

Croiroit-on de bonne foi trouver dans ſes lecteurs une imagination aſſez vive pour ſuppléer aux détails qui ſont de cette ſcène un prodige de l'art? Croiroit-on les avoir mis à portée de donner à Racine les éloges qui lui ſont dus?

La netteté, la juſteſſe d'eſprit qui ſuffiroit pour l'analyſe d'un ouvrage philoſophique, ne ſuffiroit donc pas pour l'*extrait* d'un ouvrage d'agrément & de goût; & ceux qui ſe font un métier de l'art de la critique littéraire, préſument ſouvent trop d'eux-mêmes & trop peu

des difficultés de cet art qu'ils ont avili.

Quand un journaliſte fait à un homme de Lettres l'honneur de parler de lui, il lui doit les éloges qu'il mérite ; il doit au Public les critiques dont l'ouvrage eſt ſuſceptible ; il ſe doit à lui-même un uſage honorable de l'emploi qui lui eſt confié : cet uſage conſiſte à s'établir médiateur entre les auteurs & le public ; à éclairer poliment l'aveugle vanité des uns, & à rectifier les jugemens précipités de l'autre. C'eſt une tâche pénible & difficile ; mais avec des talens, de l'exercice, & du zèle, on peut faire beaucoup pour le progrès des Lettres, du goût, & de la la raiſon.

Dans ce qu'on appelle le Public, la partie du ſentiment a beaucoup de juges ; la partie de l'art en a peu ; la partie de l'eſprit en a trop.

Si chacun de ces juges ſe renfermoit dans les bornes qui lui ſont preſcrites, tout ſeroit dans l'ordre : mais celui qui n'a que de l'eſprit, trouve inſipide tout ce qui n'eſt que ſenti ; celui qui n'eſt que

sensible, trouve froid tout ce qui n'est que pensé ; & celui qui ne connoît que l'art, ne fait grâce ni aux pensées ni aux sentimens, dès qu'on a pris quelque licence : voilà pour la plupart des juges. Les auteurs, de leur côté, ne sont pas plus équitables : ils traitent de bornés ceux qui n'ont pas été frappés de leurs idées, d'insensibles ceux qu'ils n'ont pas émus, & de pédans ceux qui leur parlent des règles. Le journaliste est témoin de cette dissention ; c'est à lui d'en être le conciliateur. Il faut de l'autorité, dira-t-il. Oui, sans doute ; mais il lui est facile d'en acquérir. Qu'il se donne la peine de faire quelques *Extraits*, où il examine les caractères & les mœurs en philosophe, le plan & la contexture de l'intrigue en homme de l'art, les détails & le style en homme de goût : à ces conditions, qu'il doit être en état de remplir, nous lui sommes garans de la confiance générale.

Mais par malheur il en est rarement ainsi. Il n'y a point de si mauvais livre

dont on ne puisse tirer de bonnes choses, disent tous les gens d'esprit & de goût. Il n'y a pas non plus de si bon livre dont on ne puisse faire un *Extrait* malignement tourné, qui défigure l'ouvrage & l'avilisse; ou un *Extrait* sec, froid & plat, qui avec une apparence de bonne foi & d'impartialité, donne à juger d'un corps vivant par un misérable squélette. Qu'on me livre l'ouvrage le mieux pensé, le mieux écrit, le plus intéressant par les détails, le plus animé par la couleur & par le tour de l'expression, je l'anéantirai, avec cette méthode de tout ternir & de tout glâcer. C'est le méprisable talent de ceux qui n'en ont aucun; c'est l'industrie de la basse malignité, & l'aliment le plus savoureux de l'envie; c'est par cette lecture que les sots se vengent de l'homme d'esprit qui les humilie, & qu'ils goûtent le plaisir secret de le voir humilié à son tour. C'est là qu'ils prennent l'opinion qu'ils doivent avoir des productions du génie, le droit de le juger eux-mêmes, & des armes pour l'attaquer. De là vient que,

Dans un certain monde, les plus chéris de tous les écrivains, quoique les plus méprisés, sont ces journaliers qui travaillent les uns honteusement & clandestinement, & les autres à découvert avec une fière impudence, à dénaturer par leurs *Extraits* les productions du talent. On reproche à Bayle d'avoir fait d'excellens *Extraits* de mauvais livres, & d'avoir trompé les lecteurs par l'intérêt qu'il savoit prêter aux ouvrages les plus arides : les Critiques dont nous parlons ont trouvé plus facile de dépouiller que d'enrichir ; & le reproche qu'on fait à Bayle est le seul qu'ils ne méritent pas.

Suggon l'istesso fior, ne prati Hiblei,
Ape benigna e vipera crudele ;
E secondo gl'instinti, o buoni, o rei,
L'una in tosto il converte, & l'altra in melle (a).

(a) « Dans les prairies d'Hybla, la douce abeille & la cruelle vipère hument le suc des mêmes fleurs, &, selon leur naturel bienfaisant ou nuisible, l'une en compose son miel, & l'autre son venin ».

Les plus modestes & les plus décens des journalistes pensent que leur tâche est remplie lorsqu'ils ont rendu compte de ce qu'ils appellent l'opinion & le jugement du public ; mais en cela même ils sont quelquefois très-injustes sans le savoir.

La partie du sentiment est du ressort de toute personne bien organisée : il n'est besoin ni de combiner, ni de réfléchir ; & le suffrage du cœur est un mouvement subit & rapide. Le public est donc un excellent juge dans cette partie ; mais des circonstances accidentelles ont cent fois altéré, sur-tout dans nos spectacles, l'équité de ses jugemens : la légereté françoise, si contraire à l'illusion ; ce caractère enjoué qui nous distrait de la situation la plus pathétique, pour saisir une allusion ou une équivoque plaisante ; la figure, le ton, le geste d'un acteur susceptible de ridicule ; un bon mot placé à propos, ou tel incident plus étrange encore à la pièce, ont quelquefois fait rire où l'on eût dû pleurer. Il est bien

vrai que si le pathétique de l'action est [illegible]nu, la plaisanterie ne se soutient p[illegible]on rougit d'avoir ri, & l'on s'abandonne au plaisir plus décent de verser des larmes. Mais ces révolutions ne se font pas toujours d'un moment à l'autre; & le public, pour se livrer ingénument à sa sensibilité naturelle, a besoin d'être calme ou désintéressé. Ainsi, le journaliste qui se presse de rendre compte de l'impression du moment, risque de se voir démenti par ce public dont il se croit l'organe, & qui demain peut-être ne sera plus le même. Son devoir eût été d'attendre que l'opinion se fût rectifiée, ou qu'elle se fût affermie; à moins que, plus équitable encore, il n'eût osé modestement plaider la cause du talent méconnu, & en appeler pour l'auteur,

Du parterre en tumulte au parterre attentif.

Ce fut pour l'Académie Françoise une triste nécessité, que celle d'avoir à prononcer entre un Scudéri & Corneille;

encore dans l'examen du Cid fut elle assujettie à la méthode de Scudéri, pour le suivre dans sa critique. Cependant, & malgré la gêne où la retint l'ascendant de son fondateur, sans même avoir la liberté de rendre gloire aux beautés de l'ouvrage qu'on la forçoit d'examiner, l'Académie ne laissa pas de se montrer juge éclairé, impartial, honnête; peu de personnes l'ont imitée. Scudéri fut un censeur malin, pointilleux, insolent; sans lumières, sans goût; il a eu trop d'imitateurs.

En général, les *Extraits* littéraires, si commodes pour les esprits qui veulent s'épargner la peine de lire & de penser, ont trois effets également nuisibles aux progrès du goût & des Lettres. L'un d'ôter par des préventions, au jugement de la multitude, sa liberté, son ingénuité, son activité naturelle; l'autre, de contrarier, d'affoiblir l'influence du petit nombre des esprits cultivés, sur le grand nombre qui ne l'est pas; l'autre enfin d'humilier, de décourager les talens, en leur faisant

sentir une autre espèce de domination que celle du public, de qui doivent dépendre les bons & les mauvais succès. Ces inconvéniens seroient moindres & seroient compensés, si la balance de la critique étoit confiée à des gens de Lettres qui auroient fait au moins preuve de connoissances & de goût, & dont l'intégrité, l'impartialité reconnue justifieroit l'autorité. Les préventions données au public seroient justes; le Critique, d'accord avec les bons esprits, ne feroit que les seconder; & les auteurs auroient du moins la consolation d'être appréciés par leurs pairs.

Mais il est plus que difficile que cela soit constamment ainsi. Il arrivera trop souvent que cet emploi sera la ressource des écrivains qui n'en ont pas d'autre. Alors au mérite réel d'une critique judicieuse, éclairée, impartiale, qui supposeroit un goût sain & des connoissances acquises, on sera obligé, pour être lu, de substituer l'appât de la malignité; & comme il n'est pas amusant de voir rabaisser ce

que l'on méprise, mais bien ce qu'on estime & ce qu'on admire à regret, le Critique aura soin de choisir les talens les plus distingués, pour les immoler aux plaisirs de la malice & de l'envie. On a vu deux listes imprimées* des écrivains qu'un journaliste avoit déchirés & loués. L'une, celle de la satire, étoit composée de presque tous les écrivains célèbres; & l'autre, d'une foule d'hommes obscurs, dont le plus grand nombre étoit inconnu, & dont le reste n'avoit échappé à l'oubli que par le ridicule.

La même chose arrivera toujours quand le métier de journaliste sera permis à ces écrivains dont Voltaire a dit: *Ils sont, parmi les gens de Lettres, ce que les escarbots sont parmi les oiseaux.* Et ce sera, j'ose le prédire, une des causes de la ruine dont les Lettres sont menacées. On les lira, parce qu'on est secrètement envieux & malin; on les croira, parce qu'en se donnant le plaisir de penser comme eux, on n'aura pas la peine de s'instruire pour avoir un avis à soi; & in-

sensiblement on s'accoutumera à ne plus [illegible] que par leurs yeux.

Qu'importe, direz-vous, ces opinions éphémères, si le public finit par être juste ? Il finit par-là, j'en conviens ; mais l'époque du changement est incertaine, & souvent éloignée. Or il y a pour les talens deux succès & deux récompenses : le succès du moment, & le succès de l'avenir. Le plus glorieux sans doute est celui-ci, parce qu'il est le plus durable ; mais l'autre est le plus attrayant, parce que l'on aime à jouir. J'ai vu parmi les gens de Lettres ceux que je savois être les plus amoureux de la gloire, & qui la méritoient le mieux, je les ai vus indignés, rebutés, découragés jusqu'à l'abattement par l'insolence des écrits où l'on déchiroit leurs ouvrages. Ils avoient eu sans doute, en écrivant, la perspective de la postérité ; mais ils avoient plus présent encore le siècle & le public aux yeux duquel ils étoient insultés par des hommes chargés d'opprobre, mais soufferts & autorisés. Ils regardoient ceux qui to-

léroient cette licence, comme les ennemis des Lettres, comme leurs propres ennemis ; & cette pensée accablante, qu'on se plaisoit à les voir outrager, glaçoit leurs ames & leurs esprits. Ils ne pouvoient supporter l'idée que tous les mois, toutes les semaines, deux ou trois de ces écrivains faméliques pussent impunément décrier leurs travaux, & que pour faire avorter, au moins pour le moment, le succès le mieux mérité, cette bande de détracteurs n'eussent qu'à se liguer ensemble.

Or supposons que ces temps reviennent, & que la licence une fois autorisée aille en croissant ; où se trouvera l'homme doué d'une ame noble, d'un esprit élevé, qui veuille prostituer les dons qu'il a reçus, jusqu'à subir la condition imposée à l'homme de Lettres ? s'il arrivoit un nouvel Omar, & qu'il voulût étouffer au berceau tous les talens littéraires, il n'auroit qu'à donner toute liberté à la presse de les insulter journellement. On leur permettra de répondre ; ce sera leur permettre de se déshonorer. Je ne dispute

pas, disoit Malebranche, contre des gens qui font un livre tous les mois. Que seroit-ce donc si un Zoïle donnoit des feuilles tous les jours ?

Je sais bien qu'on peut m'opposer quelques intérêts de négoce ; mais tandis que nos souverains répandent avec magnificence les récompenses & les grâces, pour encourager les talens qui décorent la nation, qui l'éclairent & qui l'honorent, je demande si un misérable trafic de librairie doit rendre infructueuse cette magnificence, & tarir ou empoisonner les sources de l'émulation ?

Mais la critique n'est-elle pas utile aux talens mêmes ? Oui, si on l'oblige à être éclairée, juste, & décente. Ce seroit là, me dira-t-on, l'arrêt de mort de bien des journaux. Oui, des journaux qui seroient faits sans goût, sans esprit, & sans style, où le manque d'étude & le vide absolu de connoissances & d'idées ne laisseroient à l'écrivain, pour tout mérite & pour tout agrément, qu'une basse malignité.

Mais qu'un journal littéraire soit com-

posé par de vrais gens de Lettres, il sera lu, quoique juste & modeste, surtout lorsqu'un goût dépravé n'aura plus pour pâture ce vil amas d'écrits accumulés depuis un demi-siècle, & dont l'épigraphe devoit être ce que Virgile a dit des Harpies :

Contactuque omnia fœdant.

F.

FABLE, *Apologue*. On a fait consister l'artifice de la *Fable* à *citer les hommes au tribunal des animaux* : c'est comme si l'on prétendoit que la Comédie citât les spectateurs au tribunal de ses personnages, les hypocrites au tribunal de Tartuffe, les avares au tribunal d'Harpagon, &c. Dans l'*Apologue*, *les animaux sont quelquefois les précepteurs des hommes*; La Fontaine l'a dit : mais ce n'est que dans les exemples où la *Fable* les représente meilleurs & plus sages que nous.

Dans le discours que La Motte a mis

à la tête de ses *Fables*, il démêle en philosophe l'artifice caché dans ce genre de fiction : il en a bien vu le principe & la fin ; les moyens seuls lui ont échappé. Il traite, en bon Critique, de la justesse & de l'unité de l'allégorie, de la vraisemblance des mœurs & des caractères, du choix de la moralité & des images qui l'enveloppent : mais toutes ces qualités réunies ne font qu'une *Fable* régulière ; & un poème qui n'est que régulier, est bien loin d'être un bon poème.

C'est peu que dans la *Fable* une vérité utile & peu commune se déguise sous le voile d'une allégorie ingénieuse ; que cette allégorie, par la justesse & l'unité de ses rapports, conduise directement au sens moral qu'elle se propose ; que les personnages qu'on y emploie remplissent l'idée qu'on a d'eux. La Motte a observé toutes ces règles dans quelques-unes de ses *Fables* ; il reproche avec raison à La Fontaine de les avoir négligées dans quelques-unes des siennes. D'où vient donc que les plus défectueuses de La Fon-

taine ont un charme & un intérêt que n'ont pas les plus régulières de La Motte.

Ce charme & cet intérêt prennent leur source, non seulement dans le tour naturel & facile des vers, dans l'originalité piquante & heureuse de l'expression, dans le coloris des images, dans la justesse & la précision du dialogue, dans la variété, la richesse, la rapidité des peintures, en un mot, dans le génie poétique, don précieux & rare, auquel tout l'excellent esprit de La Motte n'a pu jamais bien suppléer; mais encore dans la naïveté du récit & du style, caractère dominant du génie de La Fontaine.

On a dit: *Le style de la* Fable *doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel, & même naïf.* Il falloit dire, *& sur-tout naïf.*

Essayons de rendre sensible l'idée que j'attache à ce mot *Naïveté*, qu'on a si souvent employé sans l'entendre.

La Motte distingue le naïf du naturel; mais il fait consister le naïf dans l'expression fidèle & non réfléchie de ce qu'on

sent; & d'après cette idée vague, il appelle naïf le *qu'il mourût* du vieil Horace. Il me semble qu'il faut aller plus loin, pour trouver le vrai caractère de naïveté qui est essentiel & propre à la *Fable*.

La vérité de caractère a plusieurs nuances qui la distinguent d'elle-même: ou elle observe les ménagemens qu'on se doit & qu'on doit aux autres; & on l'appelle sincérité: ou elle franchit, dès qu'on la presse, la barrière des égards; & on la nomme *franchise*: ou elle n'attend pas même, pour se montrer à découvert, que les circonstances l'y engagent & que les décences l'y autorisent; & elle devient imprudence, indiscrétion, témérité, suivant qu'elle est plus ou moins offensante ou dangereuse. Si elle découle de l'ame par un penchant naturel & non réfléchi; elle est simplicité: si la simplicité prend sa source dans cette pureté de mœurs qui n'a rien à dissimuler ni à feindre; elle est candeur: si à la candeur se joint une innocence peu éclairée, qui croit que tout ce qui est naturel est bien; c'est in-

génuité : ſi l'ingénuité ſe caractériſe par des traits qu'on auroit eu ſoi-même intérêt à déguiſer, & qui nous donnent quelque avantage ſur celui auquel ils échappent ; on la nomme *naïveté* ou *ingénuité naïve.* Ainſi, la ſimplicité ingénue eſt un caractère abſolu & indépendant des circonſtances ; au lieu que la naïveté eſt relative.

Hors les puces qui m'ont la nuit inquiétée,

ne ſeroit dans Agnès qu'un trait de ſimplicité, ſi elle parloit à ſes compagnes.

Jamais je ne m'ennuie,

ne ſeroit qu'ingénu, ſi elle ne faiſoit pas cet aveu à un homme qui doit s'en offenſer. Il en eſt de même de

L'argent qu'en ont reçu notre Alin & Georgette, &c.

Par conſéquent, ce qui eſt compatible avec le caractère naïf dans tel temps, dans tel lieu, dans tel état, ne le ſeroit pas dans tel autre. Georgette eſt naïve autrement qu'Agnès ; Agnès, autrement que ne doit l'être une jeune fille élevée à la Cour ou dans le monde ; celle-ci

peut dire & penser ingénument des choses que l'éducation lui a rendues familières, & qui paroîtroient réfléchies & recherchées dans la première. Ainsi, la naïveté est susceptible de tous les tons. Joas est naïf dans sa scène avec Athalie, mais d'une naïveté noble, qui fait frémir pour les jours de ce précieux enfant; & lorsque M. de Fontenelle a dit que le *naïf* étoit *une nuance du bas*, il a prouvé qu'il n'avoit pas le sentiment de la naïveté. Cela posé, voyons ce qui constitue la naïveté dans la *Fable*, & l'effet qu'elle y produira.

La Motte a observé que le succès constant & universel de la *Fable* venoit de ce que l'allégorie y ménageoit & flattoit l'amour-propre : rien n'est plus vrai ni mieux senti; mais cet art de ménager & de flatter l'amour-propre, au lieu de le blesser, n'est autre chose que l'éloquence naïve, l'éloquence d'Esope chez les anciens, & de La Fontaine chez les modernes.

De toutes les prétentions des hommes, la plus générale & la plus décidée re-

garde la ſageſſe & les mœurs : rien n'eſt donc plus capable de nous indiſpoſer, que des préceptes de morale & de ſageſſe préſentés comme des leçons. Je ne parle point de la ſatire ; le ſuccès en eſt aſſuré : ſi elle en bleſſe un, elle en flatte mille. Je parle d'une philoſophie ſévère, mais honnête, ſans amertume & ſans poiſon, qui n'inſulte perſonne, & qui s'adreſſe à tous : c'eſt préciſement de celle-là qu'on s'offenſe. Les poètes l'ont déguiſée au Théâtre & dans l'Epopée en forme d'action ; & ce ménagement l'a fait recevoir ſans répugnance. Mais toute vérité ne peut pas avoir au Théâtre ſon tableau particulier : chaque pièce ne peut aboutir qu'à une moralité principale ; & les préceptes répandus dans le cours de l'action paſſent trop rapidemment pour ne pas s'effacer l'un l'autre : l'intérêt même les abſorbe, & ne nous laiſſe pas la liberté d'y réfléchir. D'ailleurs l'inſtruction théâtrale exige un appareil qui n'eſt ni de tous lieux ni de tous les temps : c'eſt un miroir public

qu'on n'élève qu'à grands frais & à force de machines. Il en est à peu près de même de l'Epopée. On a donc voulu nous donner des glaces portatives, aussi fidèles & plus commodes, où chaque vérité isolée eût son image distincte ; & de là l'invention des petits Poèmes allégoriques.

Dans ces tableaux, on pouvoit nous peindre à nos yeux sous trois symboles différens : ou sous les traits de nos semblables, comme dans la *Fable* du savetier & du financier, dans celle du berger & du roi, dans celle du meûnier & de son fils &c. ; ou sous le nom des êtres surnaturels & allégoriques, comme dans la *Fable* d'Apollon & Borée, dans celle de la Discorde, dans les fictions poétiques, dans les contes de fées ; ou sous la figure des animaux & des êtres matériels, que le poete fait agir & parler à notre manière. C'est ici le genre le plus étendu, & peut-être le seul vrai genre de la *Fable*, par la raison même qu'il est le plus dépourvu de vraisemblance à notre égard.

Il s'agit de ménager la répugnance que chacun sent à être corrigé par son égal. On s'apprivoise aux leçons des morts, parce qu'on n'a rien à démêler avec eux, & qu'ils ne se prévaudront jamais de l'avantage qu'on leur donne. On ne s'offense point du ton d'un misanthrope solitaire & farouche, qu'on ne voit point : il est au rang des morts ; & notre imagination en fait un être d'une espèce étrangère. Mais le sage qui vit simplement & familièrement avec nous, & qui, sans chaleur & sans violence, ne nous parle que le langage de la vérité & de la vertu, nous laisse toutes nos prétentions à l'égalité : c'est donc à lui à nous persuader, par une illusion passagère, qu'il est, non pas au dessus de nous (il y auroit de l'imprudence à le tenter), mais au contraire si fort au dessous, qu'on ne daigne pas même se piquer d'émulation à son égard, & qu'on reçoive les vérités qui semblent lui échapper, comme autant de traits de naïveté sans conséquence.

Si cette observation est fondée, voilà

le prestige de la *Fable* rendu sensible, & l'art réduit à un point déterminé. Or on va voir que tout ce qui concourt à nous persuader la simplicité & la crédulité du poète, rend la *Fable* plus intéressante; au lieu que tout ce qui nous fait douter de la bonne foi de son récit, en affoiblit l'intérêt.

Quintilien pensoit que les *Fables* avoient sur-tout du pouvoir sur les esprits *bruts & ignorans* : il parloit sans doute des *Fables* où la vérité se cache sous une enveloppe grossière; mais le goût, le sentiment, les grâces que La Fontaine y a répandus, en ont fait la nourriture & les délices des esprits les plus délicats, les plus cultivés, & les plus profonds.

Or l'intérêt qu'ils y prennent, n'est certainement pas le vain plaisir d'en pénétrer le sens : la beauté de cette allégorie est d'être simple & transparente; & il n'y a guère que les sots qui puissent s'applaudir d'en avoir percé le voile.

Le mérite de prévoir la moralité que

La Motte veut qu'on ménage aux lecteurs, parmi lesquels il compte les sages eux-mêmes, se réduit donc à bien peu de chose : aussi La Fontaine, à l'exemple des anciens, ne s'est-il guère mis en peine de la donner à deviner ; il l'a placée tantôt au commencent, tantôt à la fin de la *Fable* : ce qui ne lui auroit pas été indifférent, s'il eût regardé la *Fable* comme une énigme.

Quelle est donc l'espèce d'illusion qui rend la *Fable* si séduisante ? On croit entendre un homme assez simple & assez crédule pour répéter sérieusement les contes puérils qu'on lui a faits ; & c'est dans cet air de bonne foi que consiste la naïveté du récit & du style.

On reconnoît la bonne foi d'un historien à l'attention qu'il a de saisir & de marquer les circonstances, aux réflexions qu'il y mêle, à l'éloquence qu'il emploie à exprimer ce qu'il sent : c'est là surtout ce qui met La Fontaine au dessus de tous ses modèles. Esope raconte simplement, mais en peu de mots : il semble ré-

péter fidèlement ce qu'on lui a dit. Phèdre y met plus de délicatesse & d'élégance, mais aussi moins de vérité. On croiroit en effet que rien ne dût mieux caractériser la naïveté, qu'un style dénué d'ornemens; cependant La Fontaine a répandu dans le sien tous les trésors de la Poésie, & il n'en est que plus naïf: ces couleurs si variées & si brillantes sont elles-mêmes les traits dont la nature vient se peindre, dans les écrits de ce poète, avec tant de grace & de simplicité. Ce prestige de l'art paroît d'abord inconcevabable; mais dès qu'on remonte à la cause, on n'est plus surpris de l'effet.

Non seulement La Fontaine a ouï dire ce qu'il raconte, mais il l'a vu, il croit le voir encore. Ce n'est pas un poëte qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante; c'est un témoin présent à l'action, & qui veut vous y rendre présent vous-même: son érudition, son éloquence, sa philosophie, sa politique, tout ce qu'il a d'imagination, de mémoire, & de sentiment, il met tout en

œuvre, de la meilleure foi du monde pour vous persuader; & c'est cet air de bonne foi, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses avec les plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfans, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin & une belette, qui font qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant; *Le bon homme!* On le disoit de lui dans la société; son caractère n'a fait que passer dans ses *Fables*. C'est du fond de ce caractère que sont émanés ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces images si fidèles; & quand La Motte a dit,

Du fond de sa *cervelle* un trait naïf *s'arrache*,

ce n'est pas le travail de La Fontaine qu'il a peint dans un vers si dur.

La Fontaine raconte la guerre des vautours; son génie s'élève : *Il plut du sang.* Cette image lui paroît encore foible; il ajoûte, pour exprimer la dépopulation,

Et sur son roc Prométhée espéra
De voir bientôt une fin à sa peine.

La querelle de deux coqs pour une

poule, lui rappelle ce que l'amour a produit de plus funeste :

Amour, tu perdis Troie.

Deux chèvres se rencontrent sur un pont trop étroit pour y passer ensemble ; aucune des deux ne veut reculer : il s'imagine voir,

Avec Louis le Grand,
Philippe Quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence.

Un renard est entré la nuit dans un poulailler : comment exprimer ce désastre ?

Les marques de sa cruauté
Parurent avec l'aube. On vit un étalage
De corps sanglans & de carnage.
Peu s'en fallut que le soleil
Ne rebroussât d'horreur vers le manoir liquide. &c.

La Motte a fait, à mon avis, une étrange méprise, en employant à tout propos, pour avoir l'air naturel, des expressions populaires & proverbiales : tantôt c'est Morphée qui fait *litière de pavots* ; tantôt c'est la lune qui est *empêchée* par les charmes d'une magicienne ; ici le lynx, attendant le gibier, prépare ses dents *à*

l'ouvrage : là le jeune Achille *est fort bien morigéné* par Chiron. La Motte avoit dit lui-même : *Mais prenons garde à la bassesse, trop voisine du familier.* Qu'étoit-ce donc, à son avis, que *faire litière de pavots?* La Fontaine a toujours le style de la chose.

> Un mal qui répand la terreur,
> Mal que le Ciel en sa fureur
> Inventa pour punir les crimes de la terre.
> . . . .
> Les tourterelles se fuyoient :
> Plus d'amour, partant plus de joie.

Ce n'est jamais la qualité des personnages qui le décide. Jupiter n'est qu'un homme dans les choses familières ; le moucheron est un héros, lorsqu'il combat le lion : rien de plus philosophique, & en même temps rien de plus naïf que ces contrastes. La Fontaine est peut-être celui de tous les poëtes qui passe d'un extrême à l'autre avec le plus de justesse & de rapidité. La Motte a pris ces passages pour de la gaieté philosophique ; & il les regarde comme *une source du riant* :

mais La Fontaine n'a pas dessein de faire croire qu'il s'égaye à rapprocher le grand du petit; il veut que l'on pense, au contraire, que le sérieux qu'il met aux petites choses, les lui fait mêler & confondre de bonne foi avec les grandes; & il réussit en effet à produire cette illusion. De là vient qu'il n'est jamais contraint, ni dans le style familier, ni dans le haut style. Si ses réflexions & ses peintures l'emportent vers l'un, ses sujets le ramènent à l'autre, & toujours si à propos, que le lecteur n'a pas le temps de désirer qu'il prenne l'essor ou qu'il se modère: en lui chaque idée réveille soudain l'image & le sentiment qui lui est propre: on peut le voir dans ses peintures, dans son dialogue, dans ses harangues. Qu'on lise, pour les peintures, la *Fable* d'Apollon & de Borée, celle du chêne & du roseau; pour le dialogue, celle de la mouche & de la fourmi, celle des compagnons d'Ulysse; pour les monologues & les harangues, celle du loup & des bergers, celle du berger & du roi, celle de l'homme &

de la couleuvre, modèles à la fois de philosophie & poésie. On a dit souvent que l'une nuisoit à l'autre; qu'on nous cite, ou parmi les anciens ou parmi les modernes, quelque poète plus riant, plus fécond, plus varié, quelque moraliste plus sage.

Mais ni sa philosophie ni sa poésie ne nuisent à sa naïveté: au contraire, plus il met de l'une & de l'autre dans ses récits, dans ses réflexions, dans ses peintures, plus il semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte, & plus par conséquent il nous paroît simple & crédule.

Le premier soin du fabuliste doit donc être de paroître persuadé; le second, de rendre sa persuasion amusante; le troisième, de rendre cet amusement utile.

Pueris dant crustula blandi
Doctores, elementa velint ut discere prima. Horat.

On vient de voir de quel artifice La Fontaine s'est servi pour paroître persuadé; je n'ai plus que quelques réflexions à ajouter sur ce qui détruit ou favorise cette espèce d'illusion.

Tous

Tous les caractères d'esprit se concilient avec la naïveté, hors l'affectation & l'air de la finesse. D'où vient que *Janot Lapin*, *Robin Mouton*, *Carpillon Fretin*, *la Gent Trote-Menu*, &c., ont tant de grace & de naturel ? d'où vient que *dom Jugement*, *dame Mémoire*, & *demoiselle Imagination*, quoique très-bien caractérisés, sont si déplacés dans la *Fable ?* Ceux-là sont du bon homme ; ceux-ci du bel esprit.

On peut supposer tel pays ou tel siècle, dans lequel ces figures se concilieroient avec la naïveté : par exemple, si on avoit élevé des autels au jugement, à l'imagination, à la mémoire, comme à la paix, à la sagesse, à la justice &c. ; les attributs de ces divinités seroient des idées populaires, & il n'y auroit aucune finesse, aucune affectation à dire, *le dieu Jugement*, *la déesse Mémoire*, *la nymphe Imagination* : mais le premier qui s'avise de réaliser, de caractériser ces abstractions par des épithètes recherchées, paroît trop fin pour être naïf. Qu'on ré-

fléchisse à ces dénominations, *dom*, *dame*, *demoiselle* : il est certain que la première peint la lenteur, la gravité, le recueillement, la méditation, qui caractérisent le jugement ; que la seconde exprime la pompe, le faste & l'orgueil, qui aime à étaler la mémoire ; que la troisième réunit en un seul mot la vivacité, la légèreté, le coloris, les grâces, &, si l'on veut, le caprice & les écarts de l'imagination. Or peut-on se persuader que ce soit un homme naïf qui le premier ait vu & senti ces relations & ces nuances ?

Si La Fontaine emploie des personnages allégoriques, ce n'est pas lui qui les invente ; on est déjà familiarisé avec eux : la Fortune, la Mort, le Temps, tout cela est reçu. Si quelquefois il en introduit de sa façon, c'est toujours en homme simple ; c'est *Que-si-que-non*, frère de la Discorde ; c'est *Tien & Mien*, son père, &c.

La Motte au contraire met toute la finesse qu'il peut à personnifier des êtres moraux & métaphysiques : *Personnifions*,

dit-il, *les vertus & les vices; animons, selon nos besoins, tous les êtres*; & suivant ce systême, il introduit la Vertu, le Talent, & la Réputation, pour faire faire à celle-ci un jeu de mots à la fin de la *Fable*. C'est encore pis, lorsque l'*Ignorance*, *grosse d'enfant*, accouche *d'admiration*, *de demoiselle Opinion*, & qu'*on fait venir l'Orgueil & la Paresse* pour nommer l'*enfant*, qu'*ils appellent la Vérité*. La Motte a beau dire qu'il se trace *un nouveau chemin*, ce chemin l'éloigne du but.

Encore une fois, le poète doit jouer dans la *Fable* le rôle d'un homme simple & crédule; & celui qui personnifie des abstractions métaphysiques avec tant de subtilité, n'est pas le même qui nous dit sérieusement que *Jean Lapin*, plaidant contre *dame Belette*, *allégua la coutume & l'usage*.

Mais comme la crédulité du poète n'est jamais plus naïve, ni par conséquent plus amusante, que dans des sujets dépourvus de vraisemblance à notre égard,

ces sujets vont beaucoup plus droit au but de l'Apologue, que ceux qui sont naturels & dans l'ordre des possibles. La Motte, après avoir dit,

Nous pouvons, s'il nous plaît, donner pour véritables
Les chimères des temps passés;

ajoute,

Mais quoi! des vérités modernes
Ne pouvons-nous user aussi dans nos besoins?
Qui peut le plus, ne peut-il pas le moins?

Ce raisonnement, du *plus au moins*, n'est pas concevable dans un homme qui avoit l'esprit juste, & qui avoit long-temps réfléchi sur la nature de l'Apologue. La *Fable* des deux amis, le paysan du Danube, Philémon & Baucis, ont leur charme & leur intérêt particulier: mais qu'on y prenne garde, ce n'est là ni le charme ni l'intérêt de l'Apologe; ce n'est point ce doux sourire, cette complaisance intérieure qu'excitent en nous *Rominagrobis*, *Janot tapin*, *la mouche du coche*, &c. Dans les premières, la simplicité du poète

n'eſt qu'ingénieuſe, & n'a rien de ridicule : dans les dernières, elle eſt naïve, & nous amuſe à ſes dépens.

Ce n'eſt pas que dans celles-ci même il n'y ait une ſorte de vraiſemblance à garder; mais elle eſt relative au poète. Son caractère de naïveté une fois établi, nous devons trouver poſſible qu'il ajoute foi à ce qu'il raconte ; & de là vient la règle de ſuivre les mœurs, ou réelles ou ſuppoſées. Son deſſein n'eſt pas de nous perſuader que le lion, l'âne, & le renard ont parlé, mais d'en paroître perſuadé lui-même; & pour cela il faut qu'il obſerve les convenances, c'eſt-à-dire, qu'il faſſe parler & agir le lion, l'âne, & le renard, chacun ſuivant le caractère & les intérêts qu'il eſt ſuppoſé leur attribuer : ainſi, la règle de ſuivre les mœurs dans la *Fable*, eſt une ſuite de ce principe, que tout doit y concourir à nous perſuader la crédulité du poète. La Fontaine a quelquefois lui-même oublié cette règle, comme dans

la *Fable* du lion, de la chèvre, & de la genisse.

Il faut de plus que la crédulité du conteur soit amusante, & c'est encore un des points où La Motte s'est trompé : on voit que dans ses *Fables* il vise à être plaisant; & rien n'est si contraire au génie de ce Poème.

> Un homme avoit perdu sa femme;
> Il veut avoir un perroquet.
> Se console qui peut. Plein de la bonne dame,
> Il veut du moins chez lui remplacer son caquet.

La Fontaine évite avec soin tout ce qui a l'air de la plaisanterie ; & s'il lui en échappe quelque trait, il a grand soin de l'émousser.

> A ces mots, l'animal pervers,
> C'est le serpent que je veux dire.

Voilà une excellente épigramme ; & le poète s'en seroit tenu là, s'il avoit voulu être fin : mais il vouloit être, ou plutôt il étoit naïf; il a donc achevé :

> C'est le serpent que je veux dire,
> Et non l'homme; on pourroit aisément s'y tromper.

De même dans ces vers qui terminent *Fable* du rat solitaire,

> Qui désigné-je, à votre avis,
> Par ce rat si peu secourable ?
> Un moine ? non, mais un dervis.

il ajoute :

> Je suppose qu'un moine est toujours charitable.

La finesse du style consiste à se laisser deviner ; la naïveté, à dire tout ce qu'on pense.

La Fontaine nous fait rire, mais à ses dépens, & c'est sur lui-même qu'il fait tomber le ridicule. Quand, pour rendre raison de la maigreur d'une belette, il observe qu'*elle sortoit de maladie* ; quand, pour expliquer comment un cerf ignoroit une maxime de Salomon, il se croit obligé de nous avertir que *ce cerf n'avoit pas accoutumé de lire* ; quand, pour nous prouver l'expérience d'un vieux rat & les dangers qu'il avoit courus, il remarque qu'*il avoit même perdu sa queue à la bataille* ; quand, pour nous peindre

la bonne intelligence des chiens & des chats, il nous dit,

Ces animaux vivoient entre eux comme cousins :
Cette union si douce, & presque fraternelle,
Edifioit tous les voisins ;

nous rions, mais de la naïveté du poète, & c'est à ce piège si délicat que se prend notre vanité.

L'oracle de Delphes avoit, dit-on, conseillé à Esope de prouver des vérités importantes par des contes ridicules. Esope auroit mal entendu l'oracle, si, au lieu d'être risible, il s'étoit piqué d'être plaisant.

Cependant comme ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais sur-tout à nous instruire, que la *Fable* est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile : je dis *au développement*, & non pas *à la preuve* ; car il faut bien observer que la *Fable* ne prouve rien. Quelque bien adapté que soit l'exemple à la moralité ; l'exemple est un fait particulier, la moralité une

maxime générale ; & l'on sait que du particulier au général il n'y a rien à conclure. Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même, & à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé. L'exemple contenu dans la *Fable* en est l'indication, & non la preuve : son but est d'avertir, & non pas de convaincre ; & son office est de rendre sensible à l'imagination ce qui est avoué par la raison. Mais pour cela il faut que l'exemple mène droit à la moralité, sans diversion, sans équivoque ; & c'est ce que les plus grands maîtres semblent avoir oublié quelquefois.

La vérité doit naître de la *Fable*.

La Motte l'a dit & l'a pratiqué ; il ne le cède même à personne dans cette partie : comme elle dépend de la justesse & de la finesse de l'esprit, & que La Motte avoit supérieurement l'une & l'autre, le sens moral de ses *Fables* est presque toujours bien saisi, bien déduit, bien préparé. J'en excepterai quelques-

unes, comme celle de l'estomac, celle de l'araignée & du pélican. L'estomac pâtit de ses fautes ; mais s'ensuit-il que chacun soit puni des siennes ? Le même auteur a fait voir le contraire dans la *Fable* du chat & du rat. Entre le pélican & l'araignée, entre Codrus & Néron, l'alternative est-elle si pressante, qu'*hésiter ce fût choisir* ? & à la question, *lequel des deux voudrez-vous imiter ?* n'est-on pas fondé à répondre *ni l'un ni l'autre ?* Dans ces deux *Fables*, la moralité n'est vraie que par les circonstances ; elle est fausse dès qu'on la donne pour un principe général.

La Fontaine s'est plus négligé que La Motte sur le choix de la moralité : il semble quelquefois la chercher après avoir composé sa *Fable* : soit qu'il affecte cette incertitude pour cacher jusqu'au bout le dessein qu'il avoit d'instruire ; soit qu'en effet il se soit livré d'abord à l'attrait d'un tableau favorable à peindre, bien sûr que d'un sujet moral il est facile de tirer une réflexion morale. Ce-

pendant sa conclusion n'est pas toujours également heureuse : le plus souvent profonde, lumineuse, intéressante, & amenée par un chemin de fleurs ; mais quelquefois aussi commune, fausse, ou mal déduite. Par exemple, de ce qu'un gland & non pas une citrouille, tombe sur le nez de Garo, s'ensuit-il que tout soit bien ?

Jupin pour chaque état mit deux tables au monde
L'adroit, le vigilant, & le fort sont assis
A la première ; & les petits.
Mangent leur reste à la seconde.

Rien n'est plus vrai ; mais cela ne suit point de l'exemple de l'araignée & de l'hirondelle : car l'araignée, quoiqu'adroite & vigilante, ne laisse pas de mourir de faim. Ne seroit-ce point pour déguiser ce défaut de justesse, que, dans les vers que je viens de citer, La Fontaine n'oppose que les *petits* à l'*adroit*, au *vigilant*, & au *fort* ? S'il eût dit, *le foible*, *le négligent*, & *le mal-adroit*, on eût senti que les deux dernières de ces qualités ne convenoient point à

l'araignée. Dans la *Fable* des poiſſons & du berger, il conſeille aux rois d'uſer de violence; dans celle du loup déguiſé en berger, il conclut:

Quiconque eſt loup, agiſſe en loup...

Si ce ſont là des vérités, elles ne ſont rien moins qu'utiles à répandre. En général, le reſpect de La Fontaine pour les anciens, ne lui a pas laiſſé la liberté du choix dans les ſujets qu'il en a pris; preſque toutes ſes beautés ſont de lui, preſque tous ſes défauts ſont des autres: ajoutons que ſes défauts ſont rares & tous faciles à éviter, & que ſes beautés ſans nombre ſont peut-être inimitables.

J'aurois beaucoup à dire ſur ſa verſification, où les pédans n'ont ſu relever que des négligences, & dont les beautés raviſſent d'admiration les hommes de l'art les plus exercés & les hommes de goût les plus délicats. Mais la richeſſe, la vérité, l'originalité, l'heureuſe hardieſſe de ſon langage, ne ſont pas des qualités qu'on puiſſe rendre ſenſibles en

les définissant. Pour en avoir l'idée & le sentiment, il faut le lire, & le lire encore : c'est un plaisir qui ne s'épuise point.

Du reste, sans aucun dessein de louer ni de critiquer, ayant à rendre sensibles, par des exemples, les perfections & les défauts de l'art, je crois devoir puiser ces exemples dans les auteurs les plus estimables, pour deux raisons, leur célébrité & leur autorité. Je sais tous les égards que je leur dois ; mais ces égards consistent à parler de leurs ouvrages avec une impartialité sérieuse & décente, sans fiel & sans dérision : méprisable recours des esprits vides & des ames basses. J'ai donc reconnu dans La Motte une invention ingénieuse, une composition régulière, beaucoup de justesse & de sagacité ; j'ai profité de quelques-unes de ses réflexions sur la *Fable* ; mais avec la même sincérité, j'ai cru devoir observer ses erreurs dans la théorie, & ses fautes dans la pratique, du moins ce qui m'a paru tel.

Comme La Fontaine a pris d'Esope, de Phèdre, de Pilpay ce qu'ils ont de plus remarquable, & que deux exemples me suffisoient pour développer mes principes; j'ai cru pouvoir m'en tenir aux deux fabulistes françois.

FABLE, *composition poétique.*

Dans les Poëmes épique & dramatique, la *Fable*, l'action, le sujet sont communément pris pour synonymes; mais dans une acception plus étroite, le sujet du Poëme est l'idée substancielle de l'action: l'action par conséquent est le développement du sujet; la *Fable* est cette même disposition considérée du côté des incidens qui composent l'intrigue, & servent à nouer & à dénouer l'action.

Tantôt la *Fable* renferme une vérité cachée, comme dans l'Iliade; tantôt elle présente directement des exemples personnels & des vérités toutes nues, comme dans le Télémaque & dans la plupart de nos tragédies. Il n'est donc pas de l'essence de la *Fable* d'être allégorique:

il suffit qu'elle soit morale ; & c'est ce que le P. le Bossu n'a pas vu assez nettement.

Comme le but de la Poésie est de rendre, s'il est possible, les hommes meilleurs & plus heureux, un poète doit sans doute avoir égard, dans le choix de son action, à l'influence qu'elle peut avoir sur les mœurs ; &, suivant ce principe, on n'auroit jamais dû nous présenter le tableau de la fatalité qui entraîne Œdipe dans le crime, ni celui d'Electre criant au parricide Oreste : *Frappe, frappe, elle a tué notre père.*

Mais cette attention générale à éviter les exemples qui favorisent les méchans, & à choisir ceux qui peuvent encourager les bons, n'a rien de commun avec la règle chimérique de n'inventer la *Fable* & les personnages d'un Poème qu'après la moralité : méthode servile & impraticable, si ce n'est dans de petits Poèmes, comme l'Apologue, où l'on n'a ni les grands ressorts du pathétique à mouvoir, ni une longue suite de tableaux à pein-

dre, ni le tissu d'une intrigue vaste à former. *Voyez* ÉPOPÉE.

Il est certain que l'Iliade renferme la même vérité que l'une des *Fables* d'Esope, & que l'action qui conduit au développement de cette vérité, est la même au fond dans l'une & dans l'autre : mais qu'Homère, ainsi qu'Esope, ait commencé par se proposer cette vérité; qu'ensuite il ait choisi une action & des personnages convenables; & qu'il n'ait jeté les yeux sur l'événement de la guerre de Troye, qu'après s'être décidé sur les caractères fictifs d'Agamemnon, d'Achille, d'Hector &c; c'est ce qui n'a pu tomber que dans l'esprit d'un spéculateur qui veut mener, s'il est permis de le dire, le génie à la lisière. Un sculpteur détermine d'abord l'expression qu'il veut rendre, puis il dessine sa figure, & il choisit enfin le marbre propre à l'exécuter : mais les événemens historiques ou fabuleux, qui sont la matière du Poème héroïque, ne se taillent point comme le marbre; chacun d'eux a sa forme essen-

tielle, qu'il n'est permis que d'embellir ; & c'est par le plus ou le moins de beautés qu'elle présente ou dont elle est susceptible, que se décide le choix du poète : Homère lui-même en est un exemple.

L'action de l'Odyssée prouve, si l'on veut, qu'un Etat ou qu'une famille souffre de l'absence de son chef ; mais elle prouve encore mieux qu'il ne faut point abandonner ses intérêts domestiques, pour se mêler des intérêts publics, ce qu'Homère certainement n'a pas eu dessein de faire voir.

De même on peut conclure de l'action de l'Enéide, que la valeur & la piété réunies sont capables des plus grandes choses ; mais on en peut conclure aussi qu'on fait quelquefois sagement d'abandonner une femme après l'avoir séduite, & de s'emparer du bien d'autrui quand on le trouve à sa bienséance : maxime que Virgile étoit bien éloigné de vouloir établir.

Si Homère & Virgile n'avoient inventé

la *Fable* de leurs Poèmes qu'en vue de la moralité, toute l'action n'aboutiroit qu'à un seul point : le dénouement seroit comme un foyer où se réuniroient tous les traits de lumière répandus dans le poème ; ce qui n'est pas. Ainsi, l'opinion du P. le Bossu est démentie par les exemples mêmes dont il prétend l'autoriser.

La *Fable* doit avoir différentes qualités, les unes particulières à certains genres, les autres communes à la Poésie en général. *Voyez*, pour les qualités communes, les *articles* FICTION, INTÉRÊT, INTRIGUE, UNITÉ, &c. *Voyez*, pour les qualités particulières, les divers genres de Poésie à leurs *articles*.

Sur-tout, comme il y a une vraisemblance absolue & une vraisemblance hypothétique ou de convention, & que toutes sortes de Poèmes ne sont pas indifféremment susceptibles de l'une & de l'autre ; *voyez*, pour les distinguer, les *articles* FICTION, MERVEILLEUX, VÉRITÉ RELATIVE.

FAMILIER. J'ai observé, en parlant de l'ANALOGIE du style, que dans la langue usuelle on devoit distinguer le langage du peuple, & celui d'un monde cultivé & poli. C'est du premier qu'est pris le style bas ; c'est du second qu'est pris le style *familier* noble, au-dessus duquel sont les différens tons du style élevé, depuis le ton sévère & majestueux de l'Histoire, jusqu'au ton exalté de l'Epopée, & jusqu'au ton prophétique de l'Ode.

Entre le populaire & l'héroïque, entre le bas & le sublime, il y a cette ressemblance, que l'un & l'autre abondent en expressions figurées, hyperboliques, pleines de force & de chaleur : parce que le langage passionné du bas peuple, comme celui des héros, est l'expression immodérée ou des mouvemens de l'ame, ou des impressions faites sur l'imagination. Du côté du peuple, la nature est franche & libre ; du côté des héros, elle est fière & hardie : ainsi, l'homme in-

culte & grossier, l'homme altier & indépendant, laissent aller leur pensée & leur ame; l'un, parce qu'il ignore la mesure prescrite par l'usage & les convenances; & l'autre, parce qu'il dédaigne & néglige de la garder.

Entre ces deux extrêmes, le langage *familier* noble tient le milieu; & c'est à lui qu'appartiennent les ménagemens, les réserves, les détours du sentiment & de la pensée, les demi-teintes, les nuances, les reflets de l'expression.

Dans le commerce d'un monde poli jusqu'au raffinement, où il ne s'agit pas d'instruire, d'étonner, d'émouvoir, mais de flatter, de plaire, & de séduire; où la persuasion doit être insinuante, la raison modeste, la passion retenue & déguisée; où toutes les rivalités de l'amour-propre s'observent réciproquement, & sont comme sur le *qui-vive;* où les combats d'opinions & d'affections personnelles se passent en légères atteintes & à la pointe de l'esprit; où l'arme de la raillerie & de la médisance est, comme

es flèches des sauvages, souvent trempée dans du poison, mais si subtilement aiguisée que la piqûre en est imperceptible; dans ce monde, dis-je, le langage usuel doit être rempli de finesses, d'allusions, d'expressions à double face, de tours adroits, de traits délicats ou subtils; & plus il y a de société & de communication entre les esprits, plus la galanterie & le point d'honneur ont rendu la politesse recommandable, & plus aussi la langue sociale doit être maniée & façonnée par l'usage.

Il s'ensuit, 1°. que dans aucun pays du monde le langage *familier* noble ne doit être plus cultivé, plus élégant, que parmi nous.

2°. Que dans les ouvrages destinés à instruire & à plaire, c'est le style qui convient le mieux; parce qu'il est le plus insinuant, le plus séduisant pour l'amour-propre, & qu'il a toutes les adresses dont il faut user avec des hommes vains, soit pour adoucir la censure, soit pour assaisonner la louange, soit pour déguiser la leçon.

3°. Que dans les ouvrages de ce genre les femmes doivent exceller ; parce que dans la lice de la converſation elles ſont ſans ceſſe exercées aux artifices de la parole ; que la ſurveillance réciproque de leur malice & de leurs jalouſies doit les rendre plus attentives à choiſir, à placer les mots ; que l'une de leurs grâces eſt celle du langage, & qu'un déſir inné de plaire leur défend de la négliger ; que foibles, elles ont beſoin d'adreſſe, & quelquefois de ruſe ; qu'il ne leur eſt permis de ſe montrer ſenſibles qu'avec délicateſſe, inſtruites qu'avec modeſtie, paſſionnées qu'avec pudeur, malicieuſes qu'avec l'air d'un badinage innocent & léger ; qu'ainſi, leur ſincérité même eſt toujours accompagnée d'un peu de diſſimulation ; & qu'enfin ambitieuſes de dominer par la perſuaſion, leur naturel les porte dès l'enfance à en étudier tous les moyens : de là ſur nous leur avantage pour la facilité, la grâce, la légèreté, l'élégance, les nuances fines ou délicates du ſtyle, ſoit dans leurs lettres, ſoit dans

les ouvrages d'agrément qui sont les fruits de leurs loisirs.

4°. Que dans les compositions d'un style relevé, comme dans la Poësie héroïque & dans la plus haute Eloquence, un art essentiel à l'écrivain est de savoir du moins entremêler quelques traits du *Familier* noble, de le choisir avec goût, & de le placer à propos. Ce mélange a trois avantages : l'un, de détendre le haut style, de l'assouplir, d'en varier les tons, sans quoi il seroit roide, guindé, & monotone ; l'autre, de lui donner un air de naturel & de vérité : car si jamais le héros qu'on nous fait entendre ne parle comme nous, si jamais l'orateur ne prend notre langage, nous admirerons peut-être l'art de l'orateur & du poète, mais nous ne l'oublierons jamais ; & l'art doit se faire oublier. Un troisième avantage de ce mélange du *Familier* & du sublime, est de prêter à celui-ci des nuances qu'il n'auroit pas : son caractère est l'élévation, la majesté, la force, la hardiesse des figures, l'éclat des images, la véhé-

mence & la rapidité des mouvemens; mais les souplesses de l'expression, ses délicatesses, ses demi-jours sont du langage *familier*; & c'est de là que le poète & l'orateur doivent les prendre : Racine, Bossuet, Massillon n'y manquent jamais. Quelquefois même l'expression d'usage est la plus énergique : elle est sublime dans sa simplicité; & une image, une métaphore, une hyperbole, un mot étrange ou pris de loin, gâteroit tout. *Madame se meurt, madame est morte* :

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?
Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrois pas.

Voilà l'expression naturelle, & on le diroit de même sans étude & sans art.

Il est bien vrai que dans le langage de la conversation tout n'est pas digne de passer dans le style sublime; mais à cet égard le goût consiste à n'être ni trop indulgent, ni trop sévère dans le choix. Il est bien vrai aussi qu'après s'être rapproché du ton de la conversation, l'orateur & le poète doivent se relever; mais c'est

c'eſt en cela que conſiſtent ces belles ondulations du ſtyle, qui, comme je l'ai dit, lui donnent de la ſoupleſſe, de la variété, & du naturel, ſans en dégrader la majeſté: car la dignité du langage, comme celle de la perſonne, conſiſte à ſavoir s'abaiſſer avec nobleſſe, & ſe relever ſans orgueil.

L'art d'enchâſſer les mots *familiers* dans le ſtyle noble, eſt non ſeulement l'art de les aſſocier, comme je l'ai dit ſouvent, avec des mots qui les relèvent, mais de les placer de manière que ni l'eſprit ni l'oreille ne s'y repoſent. Il en eſt de la conſtruction du langage (qu'on me pardonne la comparaiſon) comme de celle de ces murs dont les faces préſentent des pierres artiſtement taillées, & dont les milieux ſont remplis d'une pierre brute & commune. Or les endroits oſtenſibles du ſtyle, comme Cicéron nous l'enſeigne, ſont le début, les repos, & ſur-tout la clôture des périodes. C'eſt là que les mots nobles & d'appareil doivent être placés; & dans les intervalles, les mots *familiers*

& communs. Quelques exemples feront sentir cette industrie du langage. On lit dans l'Athalie de Racine :

Où courez-vous ainsi, tout pâle & hors d'haleine ?
Je commence à voir clair dans cet avis des cieux.
Eh quoi ! vous n'avez point de passe-temps plus doux ?
Que des chiens dévorans se disputoient entr'eux.

& rien de tout cela ne blesse. Mais supposons que le poète eût dit :

Où courez vous ainsi hors d'haleine & tout pâle.
Dans cet avis des cieux je commence à voir clair.
Eh quoi ! vous n'avez point de plus doux passe-temps ?
Des lambeaux que des chiens se disputoient entr'eux.

Ces mots *tout pâle*, *voir clair*, *passe-temps*, & *chiens*, mis en évidence au repos du vers & à l'endroit sensible pour l'oreille, auroient été insoutenables.

Des caractères propres au style *familier*, on doit inférer que les ouvrages bien écrits dans ce style, sont les plus difficiles à traduire ; qu'il est même impossible qu'ils passent d'une langue à une autre sans une extrême altération ; & la raison en est sensible. Le haut style est par-tout le même, parce qu'il est par-tout étranger à

l'uſage, & qu'il eſt pris dans l'analogie des images avec les idées, laquelle eſt à peu près la même dans tous les pays & dans tous les temps : au lieu que les propriétés, les ſingularités, les fineſſes, les grâces, les délicateſſes de chaque langue, ſon eſprit, ſon génie enfin, ſont conſignés dans le langage de la ſociété ; puiſque c'eſt là que le naturel, les mœurs, les uſages d'une nation dépoſent leur couleur locale : de là vient, par exemple, que Racine eſt plus difficile à bien traduire que Corneille ; & que dans aucune langue il n'eſt poſſible de traduire La Fontaine & madame de Sévigné.

Quant au choix des locutions qui peuvent paſſer du langage *familier* dans le ſtyle héroïque, il me ſemble qu'il eſt aiſé de les reconnoître aux ſignes que voici : nulle affinité avec les idées & les images auxquelles l'opinion attache le caractère de baſſeſſe ; rien que l'uſage ait avili ; de la clarté, de la juſteſſe, de l'analogie dans les termes ; & pour l'oreille, l'agrément qui réſulte de la liaiſon des mots,

du mélange des sons, des nombres qu'ils forment ensemble. Ce choix étoit le secret de Racine : toutes ses pièces, sans en excepter Athalie, présentent mille façons de parler prises dans le *familier* noble ; & ceux qui veulent qu'on les évite dans le langage des héros, n'ont pas l'idée de ce qui fait la grâce & le naturel de la Poésie dramatique.

Dans le genre de Poésie dont l'hypothèse est l'inspiration, & où le poète parle lui-même, il peut s'élever, autant qu'il lui plaît, au dessus du langage *familier* : le sien n'est obligé d'avoir que sa vérité relative ; & le Dieu qui l'instruit, comme dans l'Epopée, ou qui le possède, comme dans l'Ode, peut & doit lui faire parler une langue extraordinaire : son style fait partie du merveilleux de son Poème. Mais dans le genre dramatique, tout est supposé naturel : le style, ainsi que l'action, y doit donc avoir avec la nature une ressemblance embellie.

Je soumets ce que je vais dire à l'examen des gens versés dans la langue de

Sophocle & de Démosthène. Mais je crois entrevoir que rien n'est plus rare dans l'un & dans l'autre, que les expressions éloignées du langage *familier* noble. Par-tout où la véhémence du sentiment, & l'énergie qu'il veut se donner, ne demandent pas une figure hardie, rien ne me semble plus naturel que l'éloquence de Démostène, & que la poésie de Sophocle : peu de métaphores, presque point d'épithètes : dans l'un, c'est la raison dans toute sa force & presque dans sa nudité ; dans l'autre, c'est le sentiment approfondi, mais rarement orné par l'expression poétique, & d'autant plus énergique & touchant, que le langage en est plus naturel. *Voyez* STYLE.

FARCE. Espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance, de la vraisemblance, & du bon sens, sont également violées. L'absurde & l'obscène sont à la *Farce*, ce que le ridicule est à la Comédie.

Or on demande s'il est bon que ce

genre de spectacle ait, dans un Etat bien policé, des théâtres réguliers & décens. Ceux qui protègent la *Farce*, en donnent pour raison, que, puisqu'on y va, on s'y amuse; que tout le monde n'est pas en état de goûter le bon comique; & qu'il faut laisser au Public le choix de ses amusemens.

Que l'on s'amuse au spectacle de la *Farce*, c'est un fait qu'on ne peut nier. Le peuple romain désertoit le théâtre de Térence, pour courir aux bateleurs; &, de nos jours, Mérope & le Méchant, dans leur nouveauté, ont à peine attiré la multitude pendant deux mois, tandis que la *Farce* la plus grossière a soutenu son spectacle pendant deux saisons entières.

Il est donc certain que la partie du Public, dont le goût est invariablement décidé pour le vrai, l'utile, & le beau, n'a fait dans tous les temps que le très-petit nombre, & que la foule se décide pour l'extravagant & l'absurde. Ainsi, loin de disputer à la *Farce* les succès dont elle jouit, j'ajouterai que,

dès qu'on aime ce ſpectacle, on n'aime plus que celui-là; & qu'il ſeroit auſſi ſurprenant qu'un homme qui fait habituellement ſes délices de ces groſſières abſurdités, fût vivement touché des beautés du Miſanthrope & d'Athalie, qu'il le ſeroit de voir un homme nourri dans la débauche ſe plaire à la ſociété des honnêtes femmes.

On va, dit-on, ſe délaſſer à la *Farce*: un ſpectacle raiſonnable applique & fatigue l'eſprit; la *Farce* amuſe, fait rire, & n'occupe point. Oui, je conviens qu'il eſt des eſprits qu'une chaîne régulière d'idées & de ſentimens doit fatiguer. L'eſprit a ſon libertinage & ſon déſordre; il doit ſe plaire naturellement où il eſt le plus à ſon aiſe; & le plaiſir machinal & groſſier qu'il y prend ſans réflexion, émouſſe en lui le goût des choſes ſimples & décentes. On perd l'habitude de réfléchir comme celle de marcher; & l'ame s'engourdit & s'énerve, comme le corps, dans une ſtupide indolence. La *Farce* n'exerce ni le goût ni la raiſon: de là vient qu'elle plaît à des

ames pareſſeuſes ; & c'eſt pour cela même que ce ſpectacle eſt pernicieux. S'il n'avoit rien d'attrayant, il ne ſeroit que mauvais.

Mais qu'importe, dit-on encore, que le Public ait raiſon de s'amuſer ? ne ſuffit-il pas qu'il s'amuſe ? C'eſt ainſi que tranchent ſur tout, ceux qui n'ont réfléchi ſur rien. C'eſt comme ſi on diſoit : Qu'importe la qualité des alimens dont on nourrit un enfant, pourvu qu'il mange avec plaiſir ? Le Public comprend trois claſſes : le bas peuple, dont le goût & l'eſprit ne ſont point cultivés & n'ont pas beſoin de l'être, mais qui dans ſes mœurs n'eſt déjà que trop corrompu, & n'a pas beſoin de l'être encore par la licence des ſpectacles ; le monde honnête & poli, qui joint à la décence des mœurs une intelligence épurée & un ſentiment délicat de bonnes choſes, mais qui lui-même n'a que trop de pente pour des plaiſirs aviliſſans ; l'état mitoyen, plus étendu qu'on ne penſe, qui tâche de s'approcher par vanité de la claſſe des

honnêtes gens, mais qui eſt entraîné vers le bas peuple par une pente naturelle. Il s'agit ſur-tout de ſavoir de quel côté eſt le plus avantageux de décider cette claſſe moyenne & mixte. Sous les tyrans & parmi les eſclaves, la queſtion n'eſt pas douteuſe : il eſt de la politique de rapprocher l'homme des bêtes, puiſque leur condition doit être la même, & qu'elle exige également une patiente ſtupidité. Mais dans une conſtitution de choſes fondées ſur la juſtice & la raiſon, pourquoi craindre d'étendre les lumières & d'ennoblir les ſentimens d'une multitude de citoyens, dont la profeſſion même exige le plus ſouvent des vues nobles, des ſentimens honnêtes, un eſprit cultivé ? On n'a donc nul intérêt politique à entretenir dans cette claſſe du Public l'amour dépravé des mauvaiſes choſes. . .

La *Farce* eſt le ſpectacle de la groſſière populace ; & c'eſt un plaiſir qu'il faut lui laiſſer ; mais dans la forme qui lui convient, c'eſt-à-dire, avec une groſſièreté innocente, des tréteaux pour théâtres,

& pour ſalles des carrefours : par-là, il ſe trouve à la bienſéance des ſeuls ſpectateurs qu'il convienne d'y attirer. Lui donner des ſalles décentes & une forme régulière, l'orner de muſique, de danſes, de décorations agréables, & y ſouffrir des mœurs obſcènes & dépravées, c'eſt dorer les bords de la coupe où le Public va boire le poiſon du vice & du mauvais goût. Admettre la *Farce* ſur les grands théâtres, en faire le ſpectacle de prédilection, de faveur, de magnificence, c'eſt afficher le projet ouvert d'avilir, de corrompre, d'abrutir une nation. Mais ce ſont les ſpectacles qui rapportent le plus. Ils rapporteront davantage, s'ils ſont plus indécens encore. Et avec ce calcul que ne verroit-on pas introduire & autoriſer?

Dans le temps que le ſpectacle françois étoit compoſé de *moralités* & de *ſottiſes*, la petite pièce étoit une *Farce*, ou comédie populaire, très-ſimple & très-courte, deſtinée à délaſſer le ſpectateur du ſérieux de la grande pièce. Le modèle de la *Farce* eſt l'Avocat Patelin,

non pas telle que Brueys l'a remise au Théâtre, mais avec autant de naïveté & le vrai comique. Toutes ces scènes, qui dans la copie nous font rire de si bon cœur, se trouvent dans l'original facilement écrites en vers de huit syllabes, & très-plaisamment dialoguées. Un morceau de la scène de Patelin avec le Berger, suffit pour en donner l'idée.

PATELIN.

Or viens çà, parle.... qui ès-tu ?
Ou demandeur, ou défendeur ?

LE BERGER.

J'ai à faire à un entendeur,
Entendez-vous bien, mon doux Maistre ?
A qui j'ai long-temps mené paistre
Les brebis, & les lui gardoye.
Par mon serment, je regardoye
Qu'il me payoit petitement.
Dirai-je tout ?

PATELIN.

Dea, sûrement,
A son conseil doit-on tout dire.

LE BERGER.

Il est vrai & vérité, Sire,

Que je les lui ai assommées,
Tant que plusieurs se sont pâmées
Maintefois, & sont cheutes mortes
Tant fussent-elles saines & fortes :
Et puis je lui faisois entendre,
Afin qu'il ne m'en peust reprendre
Qu'ils mouroient de la clavelée :
Las ! fait-il, ne soit plus meslée
Avec les autres, gette-là.
Volontiers fais-je. Mais cela
Se faisoit par une autre voie ;
Car par saint Jehan, je les mangeoye,
Qui savoye bien la maladie.
Que voulez-vous que je vous die
J'ai ceci tant continué,
J'en ai assommé & tué
Tant, qu'il s'en est bien aperçu ;
Et quand il s'est trouvé déçu
M'aist Dieu, il m'a fait espier,
Car on les ouist bien crier.....
Je sais bien qu'il a bonne cause :
Mais vous trouverez bien la clause,
Se voulez, qu'il l'aura mauvaise.

PATELIN.

Par ta foi, seras tu bien aise ?
Que donras-tu, si je renverse
Le droit de ta partie adverse,
Et si je te renvoye absouz ?

LE BERGER.

Je ne vous payerai point en soulz,
Mais en bel or à la couronne.

PATELIN.

Donc, tu auras ta cause bonne.

. . . .

Si tu parles, on te prendra
Coup à coup aux positions ;
En un tel cas, confessions
Sont si très-préjudiciables
Et nuisent tant, que ce sont diables.
Pour ce, vecy que tu feras,
J'a tost, quand on t'appellera
Pour comparoir en jugement,
Tu ne répondras nullement
Fors *bé*, pour rien que l'on te die.

Ce petit prodige de l'art, où le secret du comique de caractère & du comique de situation étoit découvert, eut la plus grande célébrité. Après l'avoir traduit en vers françois (car il étoit d'abord écrit en prose), on le traduisit en vers latins pour les étrangers qui n'entendoient pas notre langue. Il sembleroit donc que dès lors on avoit reconnu la bonne Comédie ; mais

jusqu'au Menteur & aux Précieuses ridi-les, c'est-à-dire, durant près de deux siècles, cette leçon fut inutile.

Dans les *Farces* du même temps, y avoit peu d'intrigue & de comique, mais quelquefois des naïvetés plaisantes, comme dans celle du Savetier qui demande à Dieu cent écus, & qui lui dit de se mettre à sa place.

> Beau Sire, imaginez le cas,
> Et que vous fussiez devenu
> Ainsi que moi pauvre & tout nu,
> Et que je fusse Dieu, pour voir :
> Vous les voudriez bien avoir.

Au bas comique de la *Farce*, avoit succédé le genre insipide & plat des Comédies romanesques & des Pastorales; & celui-ci, plus mauvais encore, faisoit regretter le premier. On y revenoit quelquefois : Adrien de Montluc donna une *Farce* en 1616, sous le nom de *Comédie des Proverbes*, où il avoit réuni tous les quolibets de son temps, lesquels sont presque tous encore usités parmi le bas peuple ; & en cela, cette *Farce* est un

monument curieux. En voici des échantillons.

« La fortune, m'a bien tourné le dos, moi qui avois feu & lieu, pignon ſur rue, & une fille belle comme le jour ! A qui vendez-vous vos coquilles ? à ceux qui viennent de Saint-Michel ? Patience paſſe ſcience. Marchand qui perd ne peut rire ; qui perd ſon bien perd ſon ſang. Il n'y ſongea non plus qu'à ſa première chemiſe. Il eſt bien loin, s'il court toujours. Il vaut mieux ſe taire que de trop parler. Tu es bien heureux d'être fait, on n'en fait plus de ſi ſot. Je n'aime point le bruit, ſi je ne le fais. Je veux que vous ceſſiez vos riottes, & que vous ſoyez comme les deux doigts de la main ; que vous vous embraſſiez comme frères ; que vous vous accordiez comme deux larrons en foire ; & que vous ſoyez camarades comme cochons. Je ne ſais comment mon père eſt ſi coiffé de cet avaleur de charrettes ferréees : quelques-uns diſent qu'il eſt aſſez avenant ; mais pour moi je le trouve plus ſot qu'un panier

percé, plus effronté qu'un page de cour, plus fantasque qu'une mule, méchant comme un âne rouge, au reste plus poltron qu'une poule, & menteur comme un arracheur de dents.... Vous dites-là bien des vers à sa louange ! &c. ».

Cette plaisanterie d'un homme de qualité semble avoir été faite sur le modèle du rôle de Sancho Pança : elle parut la même année que mourut Michel Cervantes, le célèbre auteur de don Quichotte.

Que le succès de la *Farce* se soit soutenu jusqu'alors, on ne doit pas en être surpris ; mais que la bonne Comédie ayant été connue & portée au plus haut degré de perfection, les *Farces* de Scaron aient réussi à côté des chef-d'œuvres de Molière, c'est ce qu'on auroit de la peine à croire, si l'on ne savoit pas que, dans tous les temps, le rire est une convulsion douce, que le plus grand nombre des hommes préfère, autant qu'il le peut sans rougir, aux plaisirs les plus délicats du sentiment & de la pensée

---

FICTION. Production des Arts, qui n'a point de modèle complet dans la nature.

L'imagination compoſe & ne crée point : ſes tableaux les plus originaux ne ſont eux-mêmes que des copies en détail ; & c'eſt le plus ou le moins d'analogie entre les différens traits qu'elle aſſemble, qui conſtitue les quatre genres de *Fiction* que nous allons diſtinguer, ſavoir, le parfait, l'exagéré, le monſtrueux, & le fantaſtique.

La *Fiction* qui tend au parfait, ou la *Fiction* en beau, eſt l'aſſemblage régulier des plus belles parties dont un compoſé naturel ſoit ſuſceptible ; & dans ce ſens étendu, la *Fiction* eſt eſſentielle à tous les arts d'imitation. En Peinture, les Vierges de Raphaël & les Hercules du Guide n'ont point dans la nature de modèle individuel ; il en eſt de même, en Sculpture, de la Vénus pudique & de l'Apollon du Vatican ; il en eſt de même, en Poéſie, des caractères d'Andro-

maque, de Didon, d'Orosmane, &c. Qu'ont fait les artistes ? ils ont recueilli les beautés éparses des modèles existans, & en ont composé un tout plus ou moins parfait, suivant le choix plus ou moins heureux de ces beautés réunies. Voyez, dans l'*article* CRITIQUE, la formation du modèle intellectuel, d'après lequel l'imitation doit corriger la nature.

Ce que je dis d'un caractère ou d'une figure, doit s'entendre de toute composition artificielle & imitative.

Cependant la beauté idéale n'est pas toujours un assemblage de beautés particulières : elle est relative à l'effet qu'on se propose, & consiste dans le choix des moyens les plus capables d'émouvoir l'ame, de l'étonner, de l'attendrir &c. Ainsi, la furie qui poursuit Oreste, doit être effrayante à la vue ; ainsi, le gardien d'un sérail doit être hideux : la perfidie & la noirceur peuvent de même concourir à la beauté d'un tableau héroïque. Dans la tragédie de La Mort de Pompée, la composition est belle, autant par les vices

de Ptolomée, d'Achillas, & de Septime, que par les vertus de Cornélie & de César; dans la tragédie de Britannicus, Néron, Agrippine, & Narcisse ont leur beauté poétique. Un même caractère a aussi ses traits d'ombre & de lumière, qui s'embellissent par leur mélange: les sentimens *bas* & *lâches* de Félix achèvent de peindre un Politique. Mais il faut que les traits opposés contrastent ensemble, & ne détonnent pas. Narcisse est du même ton que Burrhus; Thersite n'est pas du même ton qu'Achille.

C'est sur-tout dans ces compositions morales que le peintre a besoin de l'étude la plus profonde, non seulement de la nature en tant que modèle, pour l'imiter, mais de la nature spectatrice pour l'intéresser & l'émouvoir.

Horace, dans la peinture des mœurs, laisse le choix, ou de suivre l'opinion, ou d'observer les convenances; mais le dernier parti a cet avantage sur le premier, que dans tous les temps les convenances suffisent à la persuasion & à l'intérêt. On

n'a besoin de recourir ni aux mœurs, ni aux usages du siècle d'Homère, pour fonder les caractères d'Ulysse & d'Achille; le premier est dissimulé, le poète lui donne pour vertu la prudence; le second est colère, il lui donne la valeur. Ces convenances sont invariables comme les essences des choses; au lieu que l'autorité de l'opinion tombe avec elle. Tout ce qui est faux est passager; la vérité seule, ou ce qui lui ressemble, est de tous les pays & de tous les siècles.

La *Fiction* doit donc être la peinture de la vérité, mais de la vérité embellie par le choix & par le mélange des couleurs & des traits qu'elle puise dans la nature. Il n'y a point de tableau si parfait dans la disposition naturelle des choses, auquel l'imagination n'ait pas encore à retoucher. La nature, dans ses opérations, ne pense à rien moins qu'à être pittoresque : ici, elle étend des plaines, où l'œil demande des collines; là, elle resserre l'horizon par des montagnes, où l'œil aimeroit à s'égarer dans le lointain. Il

en eſt du moral comme du phyſique : l'Hiſtoire a peu de ſujets que la Poéſie ne ſoit obligée de corriger & d'embellir, pour les adapter à ſes vues. C'eſt donc au peintre à compoſer des productions & des accidens de la nature un mélange plus vivant, plus varié, plus attachant que ſes modèles. Et quel eſt le mérite de les copier ſervilement ? Combien ces copies ſont froides & monotones, auprès des compoſitions hardies du génie en liberté ! Pour voir le monde tel qu'il eſt, nous n'avons qu'à le voir en lui-même ; c'eſt un monde nouveau qu'on demande aux Arts, un monde tel qu'il devroit être, s'il n'étoit fait que pour nos plaiſirs. C'eſt donc à l'artiſte à ſe mettre à la place de la nature, & à diſpoſer les choſes ſuivant l'eſpèce d'émotion qu'il a deſſein de nous cauſer, comme la nature les eût diſpoſées elle-même, ſi elle avoit eu pour premier objet de nous donner un ſpectacle riant, gracieux, ou touchant, ou terrible.

On a prétendu que ce genre de *Fiction* n'avoit point de règle conſtante, par la

raiſon que l'idée du beau, ſoit en morale, ſoit en phyſique, n'étoit ni abſolue ni invariable. Quoi qu'il en ſoit de la beauté phyſique, ſur laquelle du moins les nations éclairées & polies ſont d'accord depuis trois mille ans, la beauté morale eſt la même chez tous les peuples de la terre. Les européens ont trouvé une égale vénération pour la juſtice, la généroſité, la conſtance; une égale horreur pour l'iniquité, la lâcheté, la trahiſon, chez les ſauvages du nouveau monde, que chez les peuples les plus vertueux.

Le mot du Cacique Gatimoſin, *Et moi, ſuis-je ſur un lit de roſes?* auroit été beau dans l'ancienne Rome; & la réponſe de l'un des proſcrits de Néron au licteur, *Utinam tu tam fortiter ferias*, auroit été admirée dans la cour de Monteſuma.

Mais plus l'idée & le ſentiment de la belle nature ſont déterminés & unanimes, moins le choix en eſt arbitraire, & plus par conſéquent l'imitation en eſt difficile, & la comparaiſon dangereuſe du modèle

à l'imitation. C'eſt là ce qui rend ſi gliſſante la carrière du génie dans la *Fiction* qui s'élève au parfait : car c'eſt ſur-tout dans la partie morale que nos idées ſe ſont étendues. Je ne parle point de cette anatomie ſubtile, qui recherche, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, juſqu'aux fibres les plus déliées de l'ame ; je parle de ces idées grandes & juſtes, qui embraſſent le ſyſtême des paſſions, des vices, & des vertus dans leurs rapports les plus invariables. Jamais la couleur, le deſſein, les nuances d'un caractère, jamais le contraſte des ſentimens & le combat des intérêts n'ont eu des juges plus éclairés ni plus rigoureux ; jamais par conſéquent on n'a eu beſoin de plus de talens & d'étude pour réuſſir, aux yeux de ſon ſiècle, dans la *Fiction* morale en beau. Mais en même temps que les idées des juges ſe ſont épurées, étendues, élevées, le goût & les lumières des peintres ont dû s'épurer, s'élever, & s'étendre. Homère feroit mal reçu aujourd'hui à nous peindre un ſage comme Neſtor ; mais auſſi ne le

peindroit-il pas de même. Ne voit-on pas l'exemple des progrès de la Poéſie philoſophique dans les tragédies de Voltaire ? Les premiers maîtres du Théâtre ſembloient avoir épuiſé les combinaiſons des caractères, des intérêts, & des paſſions : la philoſophie lui a ouvert de nouvelles routes ; Mahomet, Alzire, Idamé, ſont du ſiècle de l'*Eſprit des lois*. Dans cette partie même, le génie n'eſt donc pas ſans reſſource ; & la *Fiction* peut encore y trouver, quoiqu'avec peine, de nouveaux tableaux à former. La nature phyſique eſt plus féconde & moins épuiſée ; & ſans me mêler de preſſentir ce que peuvent le travail & le génie, je crois entrevoir des veines profondes, & juſqu'ici peu connues, où la *Fiction* peut s'étendre & l'imagination s'enrichir. *Voyez* EPOPÉE.

Il eſt des Arts ſur-tout pour leſquels la nature eſt toute neuve. La Poéſie, dans ſa courſe rapide, ſemble avoir tout moiſſonné ; mais la Peinture, dont la carrière eſt à peu près la même, en eſt encore

encore aux premiers pas. Homère, lui seul, a fait plus de tableaux que tous les peintres ensemble. Il faut que les difficultés mécaniques de la Peinture donnent à l'imagination des entraves bien gênantes, pour l'avoir retenue si long-temps dans le cercle étroit qu'elle s'est prescrit.

Cependant dès qu'un génie audacieux & mâle a conduit le pinceau, on a vu éclore des morceaux sublimes ; les difficultés de l'art n'ont pas empêché Raphaël de peindre la Transfiguration ; Rubens, le Massacre des Innocens ; Poussin, les horreurs de la Peste & le Déluge, &c. Et combien ces grandes compositions laissent au dessous d'elles tous ces morceaux d'une invention froide & commune, dans lesquels on admire sans émotion des beautés inanimées ! Qu'on ne dise point que les sujets pathétiques & pittoresques sont rares ; l'Histoire en est semée, & la Poésie encore plus. Les grands poètes semblent n'avoir écrit que pour les grands peintres. C'est bien dommage que le premier qui, parmi nous, a tenté de

rendre les sujets de nos tragédies, Coypel, n'ait pas eu autant de talent que de goût, autant de génie que d'esprit! C'est là que la *Fiction* en beau, l'art de réunir les plus grands traits de la nature, trouveroit à se déployer. Qu'on s'imagine voir exprimés sur la toile Clytemnestre, Iphigénie, Achille, Eriphile, & Arcas, dans le moment où celui-ci leur dit :

Gardez-vous d'envoyer la princesse à son père :
Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Les talens vulgaires se persuadent que la *Fiction* par excellence consiste à employer dans la composition les divinités de la Fable, & que hors de la Mythologie il n'y a point d'invention. Sur ce principe, ils couvrent leurs toiles de cuisses de nymphes & d'épaules de tritons. Mais que les hommes de génie se nourrissent de l'Histoire ; qu'ils étudient la vérité noble & touchante de la nature dans ses momens passionnés ; qu'au lieu de s'épuiser sur des sujets vagues, qui sont des énigmes pour l'esprit, & des symboles muets pour l'ame, ils recueillent,

pour exprimer la mort de Socrate, le jugement de Brutus, la clémence d'Auguste, les traits sublimes & touchans qui doivent former ces tableaux; ils seront surpris de se sentir élever au dessus d'eux-mêmes, & plus surpris encore d'avoir consumé des années précieuses & de rares talens à peindre des sujets stériles, tandis que mille objets, d'une fécondité merveilleuse & d'un intérêt universel, offroient à leur pinceau de quoi enflammer leur génie. Se peut-il, par exemple, que ce vers de Corneille,

Cinna, tu t'en souviens, & veux m'assassiner!

n'excite pas l'émulation de tous les artistes sensibles? qu'on me dise pourquoi les peintres, qui ont fait souvent une galerie de la vie d'un homme, n'en feroient pas d'une seule action? Un tableau n'a qu'un moment; une action en auroit plusieurs, où l'on verroit l'intérêt croître par gradation sur la toile. Les Horaces, Cinna, Phèdre, Britannicus, Zaïre, Mahomet, Sémiramis, quelle école pour un artiste!

On a ſenti dans tous les Arts combien peu intéreſſante devoit être l'imitation ſervile d'une nature défectueuſe & commune; mais on a trouvé plus facile de l'exagérer que de l'embellir: de là le ſecond genre de *Fiction* que je viens d'annoncer.

L'exagération fait ce qu'on appelle *le merveilleux* de la plupart des Poèmes, & ne conſiſte guère que dans des additions arithmétiques, de maſſe, de force, & de vîteſſe. Ce ſont des géans qui entaſſent les montagnes, Polyphême & Cacus qui roulent des rochers, Camille qui court ſur la pointe des épis, &c. On voit que le génie le plus foible va renchérir aiſément dans cette partie ſur Homère & ſur Virgile. Dès qu'on a ſecoué le joug de la vraiſemblance & qu'on s'eſt affranchi des règles & de l'enſemble & de l'accord, l'*exagéré* ne coûte plus rien. Mais ſi, dans le phyſique, il obſerve les rapports de la force avec l'action; ſi, dans le moral, il obſerve les gradations des idées; ſi, dans l'un & l'autre, il préſente les plus belles proportions de la nature, ou *fictive*

ou réelle, qu'il se propose d'imiter ; il n'est plus distingué du parfait que par un mérite de plus : & alors ce n'est pas la nature exagérée, c'est la nature réduite à ses dimensions par le lointain. Ainsi, les statues colossales d'Apollon, de Jupiter, de Neptune &c, pouvoient être des ouvrages ou merveilleux ou méprisables : merveilleux, si dans leur point de vue ils rendoient la belle nature ; méprisables, s'ils n'avoient pour mérite que leur monstrueuse grandeur. Le Cacus de Virgile est le chef-d'œuvre de ce genre.

Le sculpteur Bouchardon disoit : *Depuis que j'ai lu Homère, les hommes me semblent avoir vingt pieds de haut.* Ce mot, qu'on a tant répété, ne s'entend pas. L'artiste, la tête remplie de figures gigantesques, auroit dû trouver au contraire les hommes plus petits dans la réalité ; & il auroit bien plus gagné à la lecture d'Homère, si elle lui avoit donné, de la beauté des formes, une idée encore plus parfaite que celle qu'il en avoit prise

dans l'étude de la nature, & des chef-d'œuvres de son art.

Mais c'est dans le moral, plus que dans le physique, qu'il est difficile de passer les bornes de la nature sans altérer les proportions. On a fait des dieux qui soulevoient les flots, qui enchaînoient les vents, qui lançoient la foudre, qui ébranloient l'Olympe d'un mouvement de leur sourcil ; & tout cela étoit facile. Mais il a fallu proportionner des ames à ces corps ; & c'est en quoi Homère & presque tous ceux qui l'ont suivi ont échoué. Nous ne connoissons dans le merveilleux que le Satan de Milton, dont l'ame & le corps soient faits l'un pour l'autre. Et comment observer constamment, dans ces composés surnaturels, la gradation des essences ? Il est bien aisé à l'homme d'imaginer des corps plus étendus, plus forts, plus agiles que le sien ; la nature lui en a fourni les matériaux & les modèles : mais l'homme ne connoît d'ame que la sienne ; il ne peut donner que ses facultés, ses sentimens & ses idées, ses passions, ses

yices & ses vertus, au colosse qu'il anime. Un ancien a dit d'Homère, au rapport de Strabon : *Il est le seul qui ait vu les dieux, ou qui les ait fait voir.* Mais, de bonne foi, les a-t-il entendus? les a-t-il fait entendre? Or c'étoit là le grand point ; & c'est ce défaut de proportion du physique au moral, dans le merveilleux d'Homère, qui a donné tant d'avantage aux philolosophes qui l'ont attaqué.

On ne cesse de dire que la Philosophie est un mauvais juge en fait de *Fiction*, comme si l'étude de la nature desséchoit l'esprit & réfroidissoit l'ame. Qu'on ne confonde pas l'esprit métaphysique avec l'esprit philosophique : le premier veut voir ses idées toutes nues ; le second n'exige de la *Fiction* que de les vêtir décemment : l'un réduit tout à la précision rigoureuse de l'analyse & de l'abstraction ; l'autre n'assujettit les Arts qu'à leur vérité hypothétique. Il se met à leur place, il donne dans leur sens, il se pénètre de leur objet, & n'examine leurs moyens que relativement à leurs vues.

S'ils franchiſſent les bornes de la nature, il les franchit avec eux : ce n'eſt que dans l'extravagant & l'abſurde qu'il refuſe de les ſuivre. Il veut, pour parler le langage d'un philoſophe (l'abbé Terraſſon), que la *Fiction* & le merveilleux *ſuivent le fil de la nature*; c'eſt-à-dire, qu'ils agrandiſſent les proportions ſans les altérer, qu'ils augmentent les forces ſans déranger le mécaniſme, qu'ils élèvent les ſentimens & qu'ils étendent les idées ſans en renverſer l'ordre, la progreſſion, ni les rapports. L'uſage de l'eſprit philoſophique, dans la Poéſie & dans les beaux Arts, conſiſte à en bannir les diſparates, les contrariétés, les diſſonnaces ; à vouloir que les peintres & les poètes ne bâtiſſent pas en l'air des palais de marbre avec des voûtes maſſives, de lourdes colonnes & des nuages pour fondemens ; à vouloir que le char qui enlève Hercule dans l'Olympe, ne ſoit pas fait comme pour rouler ſur des rochers ; que les démons, pour tenir leur conſeil, ne ſe changent pas en Pigmées ; qu'ils ne

fondent pas du canon pour tirer sur les Anges ; & quand toutes ces absurdités auront été bannies de la Poésie & de la Peinture, le génie & l'art n'auront rien perdu. En un mot, l'esprit qui condamne ces *Fictions* extravagantes, est le même qui observe, pénètre, développe la nature ; & c'est là véritablement l'esprit philosophique, le seul capable d'apprécier l'imitation, puisqu'il connoît seul le modèle.

Mais, me dira-t-on, s'il n'est possible à l'homme de faire penser & parler ses dieux qu'en hommes, que reprochez-vous aux poètes ? D'avoir voulu faire des dieux, comme je vais leur reprocher d'avoir voulu faire des monstres.

Il n'est rien que les peintres & les poètes n'aient imaginé pour intéresser par la surprise : la même stérilité qui leur a fait exagérer la nature au lieu de l'embellir, la leur a fait défigurer en décomposant les espèces ; mais ils n'ont pas été plus heureux à imiter ses erreurs qu'à étendre ses limites. La *Fiction* qui produit le monstrueux, semble avoir eu la

ſuperſtition pour principe, les écarts de la nature pour exemple, & l'allégorie pour objet. On croyoit aux ſphynx, aux ſyrènes, aux ſatyres ; on voyoit que la nature elle-même confondoit quelquefois dans ſes productions les formes & les facultés des eſpèces différentes ; & en imitant ce mélange, on rendoit ſenſibles par une ſeule image les rapports de pluſieurs idées. C'eſt du moins ainſi que les ſavans ont expliqué la *Fiction* des ſyrènes, de la chimère, des centaures, &c. ; & de là le genre monſtrueux. Il eſt à préſumer que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux, ont donné l'idée des centaures ; que les hommes ſauvages ont donné l'idée des ſatyres ; les plongeurs, l'idée des tritons, &c. Conſidéré comme ſymbole, ce genre de *Fiction* a ſa juſteſſe & ſa vraiſemblance : mais il a auſſi ſes difficultés ; & l'imagination n'y eſt pas affranchie des règles des proportions & de l'enſemble, toujours priſes dans la nature.

Il a donc fallu que, dans l'aſſemblage

monſtrueux de deux eſpèces, chacune d'elles eût ſa beauté, ſa régularité ſpécifique, & formât de plus avec l'autre un tout que l'imagination pût réaliſer, ſans déranger les lois du mouvement & les procédés de la nature. Il a fallu proportionner les mobiles aux maſſes & les ſupports aux fardeaux; que dans le centaure, par exemple, les épaules de l'homme fuſſent en proportion avec la croupe du cheval; dans les ſyrènes, le dos du poiſſon avec le buſte de la femme; dans le ſphynx, les aîles & les ſerres de l'aigle avec la tête de la femme & avec le corps du lion.

On demande quelles doivent être ces proportions; & c'eſt peut-être le problême de deſſein le plus difficile à réſoudre. Il eſt certain que ces proportions ne ſont point arbitraires; & que ſi, dans le centaure du Guide, la partie de l'homme ou celle du cheval étoit plus forte ou plus foible, l'œil & l'imagination ne s'y repoſeroient pas avec cette ſatisfaction pleine & tranquille que leur cauſe un

tout régulier. Il n'eſt pas moins vrai que la régularité de cet enſemble ne conſiſte pas dans les grandeurs naturelles de chacune de ſes parties : on ſeroit choqué de voir dans le ſphynx la tête délicate & le cou délié d'une femme ſur le corps d'un énorme lion : c'eſt donc au peintre à rapprocher les proportions des deux eſpèces. Mais quelle eſt pour les rapprocher la règle qu'il doit ſe preſcrire ? Celle qu'auroit ſuivie la nature elle-même, ſi elle eût formé ce composé ; & cette ſuppoſition demande une étude profonde & réfléchie, un oeil juſte, & bien exercé à ſaiſir les rapports & à balancer les maſſes.

Mais ce n'eſt pas ſeulement dans le choix des proportions que le peintre doit ſe mettre à la place de la nature ; c'eſt ſur-tout dans la liaiſon des parties, dans leur correſpondance mutuelle, & dans leur action réciproque ; & c'eſt à quoi les plus grands peintres eux-mêmes ſemblent n'avoir jamais penſé. Qu'on examine les muſcles du corps de Pégaſe, de la Renommée, & des Amours, & qu'on y cher-

che les attaches & les mobiles des aîles. Qu'on obſerve la ſtructure du centaure, on y verra deux poitrines, deux eſtomacs, deux places pour les inteſtins. La nature l'auroit-elle ainſi fait ? Le Guide, entraîné par l'exemple, n'a pas corrigé cette abſurde compoſition dans l'enlèvement de Déjanire, le chef-d'œuvre de ce grand maître.

Pour paſſer du monſtrueux au fantaſtique, le déréglement de l'imagination, ou, ſi l'on veut, la débauche du génie n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier étoit le mélange des eſpèces voiſines ; le ſecond eſt l'aſſemblage des genres les plus éloignés & des formes les plus diſparates, ſans progreſſions, ſans proportions, & ſans nuances. Lorſqu'Horace a dit :

Humano capiti cervicem Pictor equinam
Jungere ſi velit, &c.

il a cru avec raiſon former un compoſé bien ridicule ; mais ce compoſé n'eſt encore que dans le genre monſtrueux : c'eſt

bien pis dans le fantaſtique. On en voit mille exemples en ſculpture & en peinture : c'eſt une palme terminée en tête de cheval, c'eſt le corps d'une femme prolongé en conſole ou en piramide, c'eſt le cou d'un aigle replié en limaçon, c'eſt une tête de vieillard qui a pour barbe des feuilles d'acanthe, c'eſt tout ce que le délire d'un malade lui fait voir de plus bizarre.

Que les deſſinateurs ſe ſoient égayés quelquefois à laiſſer aller leur crayon pour voir ce qui réſulteroit d'un aſſemblage de traits jetés au haſard, on leur pardonne ce badinage. Les arabeſques de Raphaël, imités de l'antique, excuſent par leur élégance la bizarrerie de leur compoſition : on voit même ces caprices de l'art avec une ſorte de curioſité, comme les accidens de la nature ; & en cela quelques poëtes de nos jours ont imité les deſſinateurs & les peintres. Ils ont laiſſé couler leur plume, ſans ſe preſcrire d'autres règles que celles de la verſification & de la langue, ne comptant pour rien le

le sens : c'est ce que les françois ont appelé *amphigouri*.

Mais ce que les poètes n'ont jamais fait, & que les dessinateurs & les peintres n'ont pas dédaigné de faire, a été d'employer ce genre extravagant à la décoration des édifices les plus nobles. Je n'en donnerai pour exemple que ces mêmes desseins de Raphaël au Vatican, où l'on voit une tête d'homme qui naît du milieu d'une fleur, un dauphin qui se termine en feuillage, un ours perché sur un parasol, un sphynx qui sort d'un rameau, un sanglier qui court sur des filets de pampre, &c. Ce genre n'a pas été inventé par les modernes : il étoit à la mode du temps de Vitruve ; & voici comme il en fait le détail & la critique, *liv. VII*.

Item candelabra, ædicularum sustinentia figuras ; supra fastigia earum surgentes ex radicibus, cum volutis, coliculi teneri plures, habentes in se sine ratione, sedentia sigilla ; nec minus etiam ex coliculis flores, dimidia habentes ex

se exeuntia sigilla, alia humanis, alii bestiarum capitibus similia : hæc autem, nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt..... Ad hæc falsa videntes homines, non reprehendunt, sed delectantur ; neque animadvertunt si quid eorum fieri potest, necne.

De ce que je viens de dire des quatre genres de *Fiction* que j'avois distingués, il résulte que le fantastique n'est supportable que dans un moment de folie, & qu'un artiste qui n'auroit que ce talent n'en auroit aucun ; que le monstrueux ne peut avoir que le mérite de l'allégorie, & qu'il a, du côté de l'ensemble & de la correction du dessein, des difficultés invincibles ; que l'exagéré n'est rien dans le physique seul, & que dans l'assemblage du physique & du moral, il tombe dans des disproportions choquantes & inévitables ; qu'en un mot la *Fiction* qui se dirige au parfait, ou la *Fiction* en beau, est le seul genre satisfaisant pour le goût, intéressant pour la raison, & digne d'exercer le génie.

Jusqu'à présent je ne l'ai considérée que dans ce qu'on peut appeler en Poésie les tableaux d'Histoire ; mais elle règne aussi dans les peintures des poètes paysagistes, & il n'est point de description où elle n'entre au moins dans les détails

Ici la *Fiction* consiste, 1°. à donner une forme sensible à des êtres intellectuels, à personnifier des idées : *voyez* IMAGE, ALLÉGORIE. 2°. à donner une ame à des corps auxquels la nature n'a donné que la vie ou que le mouvement : 3°. à former dans la nature même des compositions idéales dont chaque partie a son modèle, mais dont l'ensemble n'en a point.

Les deux premières de ces espèces de *Fiction* furent les sources de la Poésie de style ; & il n'y a point de genre, depuis le plus sublime jusqu'au plus familier, qu'elles ne doivent animer.

En Poésie, l'organe intérieur de la pensée c'est l'imagination : tout ce qui peut se concevoir doit pouvoir se pein-

dre : c'est là sur-tout à quoi l'on re-connoît ce qui est poétique & ce qui ne l'est pas ; & c'est aussi au plus ou moins de vivacité, de variéte, de force, de brillant, de vérité dans le coloris, que se distinguent les hommes plus ou moins doués du talent de la Poésie descriptive.

Ainsi, le style figuré est une *Fiction* perpétuelle, mais qui ne prend de la consistance que lorsque, de la métaphore, on tire des allégories données & reçues pour des réalités. De-là s'est formé le systême de la Mythologie, celui de la Féerie, celui de la Magie ; & dans ce genre, l'imagination épuisée semble n'avoir plus guère rien de nouveau à enfanter. Tout son jeu se réduit désormais à varier les combinaisons de ces pièces de la machine poétique ; encore n'a-t-elle pas la liberté de les employer à son gré, & la *Fiction* même est soumise à la règle des convenances : *Convenientia finge. Voyez* MERVEILLEUX.

Mais où l'on peut dire avec La Fon-

taille, que *la feinte est un pays plein de terres désertes*, c'est dans les tableaux composés d'après la nature elle-même; car la nature est mille fois plus riche, plus féconde, & plus inépuisable que l'imagination. L'imagination même n'en est que le copiste : ses créations ne sont que des singeries de ce que la nature a fait en se jouant. Voyez si aucun poëte a su faire un olympe, un ciel passable au delà du nôtre. Voyez si Virgile a su trouver autre chose dans les enfers qu'un volcan, des fleuves, des ruisseaux, des bocages; & si, pour éclairer cet autre monde, il ne lui a pas fallu emprunter notre soleil & nos étoiles :

Solemque suum, sua sidera norunt.

Ce n'est donc que de la nature même qu'on peut tirer les moyens de renchérir sur elle, de l'embellir, & de la surpasser, en formant des ensembles qu'elle n'a pas formés. Or composer ainsi, c'est feindre : c'est même, en dernière analyse, la seule *Fiction* possible; car la plus bizarre

eſt encore une ſorte de moſaïque, dont la nature a fourni toutes les pièces de rapport.

Feindre, ce n'eſt donc autre choſe qu'imaginer un compoſé qui n'exiſte point, afin de rendre le tableau que l'on peint, plus beau, plus animé, plus intéreſſant qu'aucun de ſes modèles. Quant aux moyens de former cet enſemble idéal, *voyez* BEAU, INTÉRÊT, INVENTION, PATHÉTIQUE, &c.

Sur la queſtion tant de fois agitée, ſi la *Fiction* eſt eſſencielle à la Poéſie, *voyez* DIDACTIQUE, EPOPÉE, IMAGE, INVENTION, & MERVEILLEUX.

FIGURES. Preſque tout eſt figuré dans la partie morale & métaphyſique des langues ; & comme le Bourgeois Gentilhomme faiſoit de la proſe ſans le ſavoir, ſans le ſavoir auſſi, & ſans nous en apercevoir, nous faiſons continuellement des *Figures* de mots & des *Figures* de penſées.

Le moyen, par exemple, de parler

de l'action, des facultés, des qualités de l'ame, de ses affections, sans y employer des mots primitivement inventés pour exprimer les objets sensibles? Lorsqu'on s'est fait des idées abstraites, & que d'une foule de perceptions transmises par les sens & isolées à leur naissance, on a formé successivement le systême de la pensée; on ne s'est pas fait une nouvelle langue pour exprimer chacune de ces conceptions. On a pris au besoin, & par analogie, l'expression de l'objet qui tomboit sous les sens, & l'on en a revêtu l'idée pour laquelle on manquoit de terme. Cet usage des *Métaphores* ou translations de mots, est devenu si familier, si naturel par l'habitude, que Rollin, en recommandant de ne pas s'en servir trop fréquemment, en a fait une à chaque ligne. Il est vrai qu'il ne comptoit pas celles qui avoient passé dans la langue usuelle; & en effet celles-ci sont au nombre des mots simples & primitifs.

L'indigence a donc été la première

cause de ces translations de mots, dont on a fait un ornement de luxe. *Voyez* IMAGE.

La négligence & la commodité ont fait prendre un mot pour un autre, comme la cause pour l'effet, le signe pour la chose, l'instrument pour l'ouvrage, &c. Ainsi, l'on dit qu'un homme est dans *le vin* pour dire qu'il est *dans l'ivresse*, on dit la *plume* & le *pinceau*, pour l'*écriture* & la *peinture*; on dit la *charrue* & l'*épée*, pour le *labourage* & la *guerre*; on dit des *voiles*, pour des *vaisseaux*; & cela s'appelle *Métonimie*. On fait donc une *Métonimie* en disant, tant *par tête*, tant *par homme*, tant *par feu*, tant *par maison*, tant de *charrues* pour *tant de terre*, car *Métonimie*, en françois, veut dire changement de nom.

Est venue ensuite la délicatesse, qui, pour adoucir des idées indécentes ou déplaisantes, a évité le mot obscène, le mot dur & choquant, & a pris un détour. C'est ainsi qu'on a dit *avoir vécu*, pour *être mort*; *n'être pas jeune*, pour

être vieux; qu'on dit d'un homme qu'il *a* Eglé, qu'il *vit* avec Glicère, qu'il *est bien* avec Sempronie, qu'il a *séduit*, *charmé* Lucrèce, qu'il a *desarmé sa rigueur*, qu'il *en a triomphé*, &c. C'est ce qu'on appele *Euphémisme*, ou vulgairement *beau-langage*.

La paresse ou l'impatience de s'exprimer en peu de mots, a introduit l'*ellipse*. Elle a fait aussi qu'on est convenu de s'entendre lorsqu'on diroit, en parlant des espèces collectivement prises, l'*homme*, le *cheval*, le *lion*, le *chêne*, la *vigne*, l'*ormeau*; lorsqu'on diroit, en parlant des peuples, le *François*, l'*Anglois*, le *Germain*, la *Seine*, le *Tibre*, l'*Euphrate*, ou lorsqu'en parlant des armées, on ne feroit que nommer leur Général, ou l'Etat, ou le Roi qu'elles auroient servi. *César défit Pompée : Rome conquit le monde : Louis XIV prit Namur.* Ce tour s'appelle *Synecdoque*, réunion de tous en un seul.

Les *Figures* de pensées ne sont guère moins familières : ce sont, pour ainsi dire,

les attitudes, les mouvemens de l'esprit & de l'ame ; & comme l'ame & l'esprit en action, varient, sans s'en apercevoir, leurs mouvemens & leurs attitudes, & d'autant plus qu'ils sont plus libres & plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *Figures* de rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. Essayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple ; & pour l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa femme.

« Si je dis oui, elle dit non ; soir & matin, nuit & jour elle gronde (*antithèse*). Jamais, jamais de repos avec elle (*répétition*). C'est une furie, un démon (*hyperbole*). Mais, malheureuse, dis-moi donc (*apostrophe*). Que t'ai-je fait (*interrogation*) ? O ciel ! quelle fut ma folie en t'épousant (*exclamation*) ! Que ne me suis-je plutôt noyé (*optation*) ! Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me

m'ordonne pour y suffire (*prétérition*). Mais, je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix (*obsécration*). Ou que je meure si . . . . . tremble de me pousser à bout (*imprécation* & *réticence*). Elle pleure ! ah, la bonne ame ! vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Eh bien, je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible. (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avoit affolé (*astéïsme*, ou louange en reproche). Mais dis-moi si par la douceur il ne vaudroit pas mieux me ramener (*communication*)? Nos enfans, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage, (*énumération*). Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*Accumulation*). Ils t'ont vue, les yeux égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur : la voisine arrive, on le lui raconte : le passant

écoute, & va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bas, que je t'assomme (*gradation*). Mais non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, que je désire de te voir tranquille & contente (*correction*). Va, le monde n'est pas injuste : le tort reste à celui qui l'a (*sentence*). Hélas ! ta pauvre mère m'avoit tant promis que tu lui ressemblerois. Que diroit-elle ? que dit-elle ? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, & je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah ! mon pauvre gendre, dit-elle, tu méritois un meilleur sort (*prosopopée*) ».

Voilà toute la théorie des Rhéteurs, sur les *Figures* de pensées, mise en pratique sans aucun art ; & ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même n'en savoient davantage. Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque & pour la défense. L'homme passionné s'en sert

aveuglément & par instinct; le déclamateur s'en escrime; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse & prudence, & de s'en servir à propos.

FINESSE. C'est la faculté d'apercevoir dans les objets de l'entendement ce que n'y aperçoit pas le commun des hommes. La *Finesse* de l'ouïe & celle de la vue donnent l'idée de celle de l'esprit.

La *Finesse* diffère de la pénétration, en ce que la pénétration fait voir en grand, & la *Finesse* en petits détails. L'homme pénétrant voit loin; l'homme *fin* voit clair, mais de près: ces deux facultés peuvent se comparer au télescope & au microscope. Un homme pénétrant, voyant Brutus immobile & pensif devant la statue de Caton, & combinant le caractère de Caton, celui de Brutus, l'état de Rome, le rang usurpé par César, le mécontentement des patriciens &c., auroit pu dire, *Brutus médite quelque chose d'extraordinaire.* Un homme

fin auroit dit : *Voilà Brutus qui se complaît à voir les honneurs rendus à son oncle*, & auroit fait une épigramme sur la vanité de Brutus. Un *fin* courtisan, voyant le désavantage du camp de M. de Turenne, auroit dit en lui-même, *Turenne se blouse*; un grenadier pénétrant néglige de travailler à son logement, & répond au Général : *Je vous connois, nous ne coucherons pas ici.*

La *Finesse* ne peut suivre la pénétration, mais quelquefois aussi elle lui échappe. Un homme profond est impénétrable à un homme qui n'est que *fin*; car celui-ci ne combine que des points superficiels : mais l'homme profond est quelquefois surpris par l'homme *fin*; sa vue hardie, vaste, & rapide, dédaigne ou néglige d'apercevoir les petits moyens; c'est Hercule qui court, & qu'un insecte pique au talon.

La délicatesse est la *Finesse* du sentiment, qui ne réfléchit point : c'est une perception vive & rapide de ce qui intéresse l'ame.

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, & se cupit ante videri.

Si la délicatesse est jointe à beaucoup de sensibilité, elle ressemble encore plus à la sagacité qu'à la *Finesse*.

La sagacité diffère de la *Finesse*, 1°. en ce qu'elle est dans le tact de l'esprit, comme la délicatesse est dans le tact de l'ame; en ce que la *Finesse* est superficielle, & la sagacité pénétrante: ce n'est point une pénétration progressive, mais soudaine, qui franchit le milieu des idées & touche au but dès le premier pas. C'est le coup-d'œil du grand Condé. Bossuet l'appelle *illumination*; elle ressemble en effet à l'illumination dans les grandes choses.

La ruse se distingue de la *Finesse*, en ce qu'elle emploie la fausseté. La ruse exige la *Finesse*, pour s'envelopper plus adroitement, & pour rendre plus subtils les piéges de l'artifice & du mensonge. La *Finesse* ne sert quelquefois qu'à découvrir & à rompre ces piéges; car la ruse est toujours offensive, & la *Finesse*

peut ne pas l'être. Un honnête homme peut être *fin*, mais il ne peut être rusé. Cependant il est si facile & si dangereux de passer de l'un à l'autre, que peu d'honnêtes gens se piquent d'être *fins* : le bon homme & le grand homme ont cela de commun, qu'ils ne peuvent se résoudre à l'être.

L'astuce est une *Finesse* pratique dans le mal, mais en petit ; c'est la *Finesse* qui nuit ou qui veut nuire. Dans l'astuce, la *Finesse* est jointe à la méchanceté, comme à la fausseté dans la ruse. Ce mot, qui n'est plus d'usage que dans le familier, a pourtant sa nuance ; il mériteroit d'être conservé.

La perfidie suppose plus que de la *Finesse* : c'est une fausseté noire & profonde, qui emploie des moyens plus puissans, qui meut des ressorts plus cachés que l'astuce & la ruse. Celles-ci, pour être dirigées, n'ont besoin que de la *Finesse*, & la *Finesse* suffit pour leur échapper ; mais pour observer & démasquer la perfidie, il faut la pénétration

même. La perfidie eſt un abus de la confiance, fondée ſur des garans inviolables, tels que l'humanité, la bonne foi, la ſainteté des lois, la reconnoiſſance, l'amitié, les droits du ſang, &c ; plus ces droits ſont ſacrés, plus la confiance eſt tranquille, & plus par conſéquent la perfidie eſt à couvert. On ſe défie moins d'un concitoyen que d'un étranger, d'un ami que d'un concitoyen &c. ; ainſi, par degrés, la perfidie eſt plus noire, à meſure que la confiance violée étoit mieux établie.

Je démêle ces ſynonymes ; moins pour prévenir l'abus des termes dans la langue, que pour faire ſentir l'abus des idées dans les mœurs : car il n'eſt pas ſans exemple qu'un perfide, qui a ſurpris ou arraché un ſecret pour le trahir, s'applaudiſſe d'avoir été *fin*.

On appelle *Fineſſes* d'une langue, ſes élégances les plus exquiſes, ſes nuances les plus délicates, les tours, les ellipſes, les licences qui lui ſont propres, les tons variés dont elle eſt ſuſceptible, les ca-

ractères qu'elle donne à la pensée ; par le choix, le mélange, l'assortiment des mots. Pascal, La Bruyère, Racine, La Fontaine, Madame de Sévigné ont connu les *Finesses* de notre langue.

On dit dans le même sens, les *Finesses* du style, du langage d'un écrivain. Les *Finesses* du style de La Fontaine se cachent sous l'air du naturel le plus naïf. Les *Finesses* du langage de Racine n'ont jamais rien de maniéré ni d'affecté : c'est la grace unie à la noblesse ; c'est la plus élégante facilité ; la hardiesse même en est sage ; rien n'y décèle l'art, rien n'y marque l'effort.

Dans une phrase particulière, la *Finesse* est tantôt celle de la pensée, tantôt celle de l'expression, quelquefois de l'une & de l'autre.

La Bruyère a dit : *L'indulgence pour soi & la dureté pour les autres n'est qu'un seul & même vice.* Il a dit : *Une femme oublie, d'un homme qu'elle a aimé, jusqu'aux faveurs qu'il en a reçues.* Il a dit : *Un homme est plus*

fidèle au ſecret d'àutrui qu'au ſien propre: une femme au contraire garde mieux ſon ſecret que celui d'autrui. Là, l'expreſſion n'a rien que de ſimple; la *Fineſſe* eſt dans le coup-d'œil. Mais lorſqu'il a dit : *Il n'y a point de vice qui n'ait une fauſſe reſſemblance avec quelque vertu, & qui ne s'en aide;* ce dernier trait, jeté légèrement, ajoute la *Fineſſe* de l'expreſſion à la *Fineſſe* de la penſée. Il en eſt de même de cette différence ſi *finement* ſaiſie & ſi *finement* exprimée : *L'on confie ſon ſecret dans l'amitié, mais il échappe dans l'amour.*

Fontenelle diſoit d'une vieille femme qui avoit encore de la grâce & de la ſenſibilité : *On voit que l'amour a paſſé par-là.* Ce mot ſimple, *a paſſé par-là*, rend la *Fineſſe* de perception plus piquante en la déguiſant; car le talent d'un eſprit *fin*, c'eſt de perſuader qu'il ne tend pas à l'être; & cet artifice eſt au comble, quand la *Fineſſe* a l'air de la naïveté, comme dans la réponſe de cette ſeconde

femme à qui son mari faisoit sans cesse l'éloge de la première : *Hélas ! Monsieur, qui la regrette plus que moi ?*

César avoit rempli le sénat de ses plus indignes créatures. Un protégé de Cicéron lui demanda pour son fils une place de sénateur dans une des villes associées. Il répondit : *A Rome il l'aura quand il vous plaira ; mais à Pompeia cela n'est pas aisé.* Un de ses amis de Laodicée ayant été député à Rome, Je viens, lui dit-il, solliciter la liberté de mon pays. *Fort bien*, répondit Cicéron, *si vous réussissez, nous vous ferons notre ambassadeur.*

Il y a des mots naïfs, auxquels, pour être *fins*, il n'a manqué que l'intention. Tel est celui de cette femme à qui l'on demandoit des nouvelles de sa petite-fille, qui avoit la fièvre : *La pauvre enfant a déraisonné toute la nuit comme une grande personne.* Tel est celui de ce mourant, à qui son confesseur, jésuite, crioit : « Mon frère, en arrivant en pa-

radis, vous direz à Saint Ignace que son ordre prospère » : *Si je l'y trouve, je le lui dirai.*

La *Finesse* doit se trahir, & se laisser apercevoir sous l'air de la simplicité, comme dans ce mot de Piron à un évêque qui lui demandoit s'il avoit lu son mandement. *Non, Monseigneur ; & vous ? Et fugit*, comme Galatée, *& se cupit ante videri.*

Souvent elle consiste à se ménager le faux-fuyant d'une équivoque, dont l'un des deux sens est malin, & l'autre simple & innocent. Une femme de qualité en passant à Bordeaux, y trouva les femmes de Robe un peu trop fières : « Monsieur, dit-elle au président de G..., vos femmes font les duchesses ». *Madame*, lui répondit le président ; *elles ne sont pas assez impertinentes pour cela.*

La malice & l'adulation se donnent également l'air de simplicité, pour reprendre ou flatter avec plus de *Finesse*. Une de nos dames voyant à un anglois

des manchettes de point en été, lui en demanda la raiſon : *C'eſt, Madame,* lui dit l'anglois, *que je ſuis un peu enrhumé.* Louis XIV faiſant obſerver ſur la carte à l'un de ſes courtiſans quel petit eſpace la France occupoit dans le monde : *Vraiment, Sire,* lui dit le courtiſan, *tant vaut l'homme, tant vaut ſa terre.*

C'eſt cette application détournée & ingénieuſe des proverbes & des expreſſions populaires, qui fait la *Fineſſe* de tant de bons mots.

Fontenelle employoit fréquemment ce tour plaiſant & fin. Mais ce qu'il appeloit *Fineſſe* par excellence, c'eſt une eſpèce d'obliquité dans l'expreſſion, qui donne à la penſée un air de fauſſeté, lorſqu'on dit autre choſe que ce qu'on fait entendre, &, s'il m'eſt permis d'employer cette image, lorſque, ſans regarder la vérité en face, on l'indique du coin de l'œil. C'eſt ainſi que dans une ſociété bruyante, il dit un jour : *Meſſieurs, ſi vous voulez m'en croire, nous ferons une loi, par laquelle il ſera dé-*

fendu de parler plus de quatre à la fois.

Cette tournure d'expreſſion eſt en effet très-*fine*, lorſqu'elle eſt employée avec eſprit. Les lacédémoniens s'en ſervirent dans leur édit pour l'apothéoſe d'Alexandre : *Puiſqu'Alexandre veut être Dieu, qu'il ſoit Dieu.* Un créancier, dont le débiteur dénioit la dette, & venoit en juſtice de s'en libérer par ſerment, cria, dans le temps que ſon homme avoit encore la main levée : *N'y a-t-il pas encore ici quelque créancier de Monſieur, pendant qu'il a la main à la bourſe ?* Une femme à qui un homme faiſoit froidement une déclaration d'amour très-paſſionnée dans les termes, & qu'il ſembloit réciter par cœur, lui demanda tranquillement : *Qui eſt-ce qui diſoit cela ?*

La Reine Eliſabeth demandoit à Cécill : « Que s'eſt-il paſſé au Conſeil » ? *Quatre heures, Madame*, répondit le miniſtre. Dans le Diable boiteux, Aſmodée montre un honnête eccléſiaſtique qui a eu quatre procès, pour dépôts à lui confiés, &

qui les a gagnés tous quatre. Je n'ai pas besoin d'observer que si les lacédémoniens avoient dit, *Puisqu'Alexandre veut passer pour un Dieu ;* si le créancier avoit dit, *Pendant qu'il a la main levée ;* si la femme avoit dit, *Où avez-vous appris cela ?* si l'anglois avoit dit, *Quatre heures à ne rien faire ;* si le Diable boiteux avoit dit, *Que le dépositaire avoit perdu les procès*, il n'y avoit plus de *Finesse*.

Mais lorsque la contre-vérité est grossière, ou que la plaisanterie est déplacée & froide, comme dans ce qu'on appelle aujourd'hui *Persifflage*, c'est un tour d'adresse manqué, c'est de l'ironie sans *Finesse ;* & l'on a eu raison de dire que le persifflage étoit l'esprit des sots.

La sorte de *Finesse* dont il me semble qu'on doit faire le plus de cas, est celle qui n'exige dans l'expression que la vivacité du trait, la legèreté de la touche, & qui consiste essentiellement dans la sagacité de la perception, dans la subtilité & la justesse de la pensée. Une femme

demandoit au P. Bourdaloue ſi c'étoit un mal d'aller au ſpectacle : *C'eſt à vous, Madame, à me le dire*, lui répondit le directeur. Voilà de la *Fineſſe* ſans artifice.

Elle tient quelquefois au tour de l'expreſſion, & conſiſte à ne dire qu'à demi mot & comme incidemment ce qu'on veut faire entendre. De jeunes gens à table avoient dit du mal de Pyrrhus, & & on le lui avoit rapporté. Il leur demanda s'il étoit vrai. *Oui, ſeigneur*, lui répondit l'un d'eux, *& nous en aurions bien dit davantage, ſi le vin ne nous eût manqué.* Il ne pouvoit plus adroitement prendre l'ivreſſe pour excuſe. Le mot de Saint-Aulaire au lit de la mort à ſon curé : *Monſieur, ne vous ſuis-je plus bon à rien?* a ce tour fin & piquant dont je parle.

Mais je n'ai donné juſqu'ici des exemples de *Fineſſe* que dans les mots. Je finis par en donner un de la *Fineſſe* dans le ſtyle, & je vais le prendre au haſard de la Bruyère, qui en eſt rempli.

« Glycère n'aime pas les femmes : elle hait leur commerce & leurs visites, se fait céler pour elles, & souvent pour ses amis, dont le nombre est petit, à qui elle est sévère, qu'elle resserre dans leur ordre, sans leur permettre rien de ce qui passe l'amitié : elle est distraite avec eux, leur répond par des monosyllables, & semble chercher à s'en défaire : elle est solitaire & farouche dans sa maison ; sa porte est mieux gardée & sa chambre plus inaccessible que celles de Monthoron & d'Hémery. Une seule Coryne y est attendue, y est reçue, & à toutes les heures. On l'embrasse à plusieurs reprises ; on croit l'aimer, on lui parle à l'oreille dans un cabinet où elles sont seules. On voit quelquefois Glycère à la porte de Canidie, qui a de si beaux secrets, qui promet aux jeunes femmes de secondes noces, qui en dit le temps & les circonstances. Elle paroît ordinairement avec une coiffure plate, & négligée, en simple déshabillé, sans corps, & avec des mules : elle est belle en cet équi-

page, & il ne lui manque que de la fraîcheur. On remarque néanmoins sur elle une riche attache qu'elle dérobe avec soin aux yeux de son mari : elle le flatte, elle le caresse, elle invente tous les jours pour lui de nouveaux noms; elle n'a pas d'autre lit que celui de ce cher époux, & elle ne veut pas découcher. Le matin elle se partage entre sa toilette & quelques billets qu'il faut écrire. Un affranchi vient lui parler en secret : c'est Parmenon qui est le favori, qu'elle soutient contre l'antipathie du maître & la jalousie des domestiques. Qui à la vérité fait mieux connoître des intentions, & rapporter mieux un réponse que Parmenon ? qui parle moins de ce qu'il faut faire ? qui fait ouvrir une porte secrète avec moins de bruit ? qui conduit plus adroitement par le petit escalier ? qui fait mieux sortir par où l'on est entré » ? Ce que je retranche de ce caractère, me paroît trop marqué, & en altère la *Finesse*.

Lorsqu'elle est employée à exprimer

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 July, 2018

un sentiment, elle s'appelle *délicatesse*. Tel est ce mot de madame de Sévigné à sa fille : *J'ai mal à votre poitrine* ; expression de génie, si l'on peut appeler ainsi ce que le cœur a inventé. Cette expression m'en rappelle une plus naturelle encore & plus touchante. Un paysan, après avoir donné tout son bien à ses quatre enfans qu'il avoit établis, alloit vivre chez eux successivement les quatre saisons de l'année : « Et vous traitent-ils bien ? lui demanda quelqu'un ». *Ils me traitent*, répondit le bon homme, *comme si j'étois leur enfant*. Y a-t-il rien de plus délicat & de plus sensible que ce mot-là dans la bouche d'un père ?

Fin du Tome troisième.

00101972